

FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

L'INTERVENTION DE L'ÉTAT
DANS
LES ARTS PLASTIQUES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS

Sera présenté et soutenu le Jeudi 29 mai 1913, à 3 heures

PAR

MARCEL LE CHARTIER

Président : M BERTHÉLEMY, professeur
Suffragants { MM. JEZE, professeur
ALLIX, professeur

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT & DE JURISPRUDENCE

Ancienne Librairie Chevalier-Marescq et C^{ie} et ancienne Librairie F. Pichon réunies

F. PICHON ET DURAND-AUZIAS, ADMINISTRATEURS

Librairie du Conseil d'Etat et de la Société de Législation comparée

20, RUE SOUFFLOT, PARIS (5^e ARR^t)

1913

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

L'INTERVENTION DE L'ÉTAT

DANS

LES ARTS PLASTIQUES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS

Sera présenté et soutenu le Jeudi 29 mai 1913, à 3 heures

PAR



MARCEL LE CHARTIER

Président : M BERTHÉLEMY, professeur
Suffragants { MM. JÈZE, professeur
ALLIX, professeur

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT & DE JURISPRUDENCE

Ancienne Librairie Chevalier-Marescq et C^{ie} et ancienne Librairie F. Pichon réunies

F. PICHON ET DURAND-AUZIAS, ADMINISTRATEURS

Librairie du Conseil d'Etat et de la Société de Législation comparée

20, RUE SOUFFLOT, PARIS (5^e ARR^t)

—
1913



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551424_0016

INTRODUCTION

L'une des manifestations les plus apparentes et les plus intéressantes de notre activité sociale est la production artistique. Spécialement dans le domaine des Beaux-Arts, des arts dérivés du dessin, sans cesse notre patrimoine national s'enrichit d'œuvres nouvelles. Richesse avant tout intellectuelle, il est vrai, faite pour la culture et la satisfaction de l'esprit, mais qui n'est pas sans avoir une répercussion sensible sur notre richesse matérielle, qui importe en tous cas au progrès de la Société et qui est si hautement appréciée que toutes les civilisations et toutes les générations conscientes de sa valeur ont eu à cœur de la conserver et de la développer.

Dans la Grèce antique, Périclès a acquis une gloire immortelle en protégeant les artistes et en confiant à Phidias et à ses élèves, Alcamène, Crésilas, Pœonias, le soin d'employer les richesses de la Cité à la construction de temples et à l'érection ou à la décoration de monuments dont la beauté est restée célèbre.

Rome fut moins riche en sculpteurs et en peintres

qu'en poètes et en littérateurs, mais ses empereurs et surtout Auguste, n'en firent pas moins exécuter de grands travaux d'ordre artistique et surent en protéger généreusement les auteurs.

C'est à partir de la Renaissance que nous voyons se dessiner dans nos états modernes l'intervention de l'Etat en cette matière. Jusque-là, pendant toute la période du Moyen-Age, l'art et le métier étaient restés confondus, l'architecte, le sculpteur, le peintre ne s'étaient guère distingués des artisans. La dissociation que le retour vers les traditions de l'art classique de l'antiquité allait opérer entre eux, conduisit aussi les princes et les rois, les Médicis à Florence, les Papes à Rome, à voir dans les artistes une classe spéciale d'hommes dont il importait à leur gloire de favoriser les travaux et d'acquérir les œuvres.

En France, c'est François I^{er} qui, après les guerres d'Italie, appelle près de lui ou protège, Léonard de Vinci, Andréa del Sarto, le Primatice et d'autres encore qu'il charge de décorer le palais de Fontainebleau. En même temps que dans le domaine des lettres il crée le Collège de France et l'Imprimerie royale, il fonde les premières manufactures de tapisseries.

Les guerres de religion amènent une période de troubles pendant laquelle la protection royale n'a guère le loisir de s'exercer.

Louis XIV réalise au degré le plus élevé, l'intervention de la Royauté en matière de Beaux-Arts et

de Belles-Lettres, et la gloire qui en rejaillit sur lui est telle qu'il mérita, comme Périclès et Auguste, de donner son nom au siècle.

Dans Mazarin, d'abord, puis surtout, dans Colbert, il trouva pour réaliser ses vues, des collaborateurs et des initiateurs du goût le plus sûr. Nous verrons, au cours du développement de ce travail, comment à cette époque fut organisé, avec les Académies et l'Ecole de Rome, l'enseignement supérieur des Beaux-Arts, comment les collections royales, nos futurs musées, s'enrichirent. Les premières expositions apparaissent. Le Louvre est continué, Versailles est construit. Le Conseil des bâtiments est institué. L'industrie artistique est développée : la Savonnerie, Beauvais et surtout les Gobelins deviennent maisons royales. A aucune autre époque en France, les artistes, architectes, peintres, sculpteurs, graveurs, n'ont été mieux encouragés, plus efficacement soutenus, le roi commandant lui-même les œuvres à entreprendre, en surveillant l'exécution, et incitant autour de lui les grands de sa cour à imiter son exemple.

Lorsque, avec les revers du roi et de la France, l'éclat de ce règne se fut terni, le duc d'Antin réussit à relever l'Académie de France à Rome, à réorganiser les Manufactures royales. La production artistique acquit ainsi, avec une orientation d'ailleurs différente, un renouveau qui se maintint pendant tout le règne de Louis XV.

La Révolution, au milieu des désordres qu'elle

engendra et des ruines qu'elle accumula, chercha à sauver, à conserver et à accroître le patrimoine artistique de la Nation. Gouvernant par l'intermédiaire de ses Commissions, la Convention esquissa une législation pour assurer la protection des monuments historiques, édicta des règles pour la conservation des objets d'art ayant appartenu à la Couronne, aux monastères, aux Eglises, et aux émigrés. Elle tenta l'organisation du premier musée, et rouvrit les manufactures nationales. Si certaines de ses conceptions artistiques ont lourdement pesé sur toute la période suivante, il n'en faut pas moins reconnaître que c'est grâce à elle en grande partie que les institutions artistiques purent être maintenues et tant d'objets d'art sauvés d'une destruction totale.

Napoléon I^{er} chercha, en matière d'art, à jouer le rôle de Louis XV. A ce point de vue, sans doute, il a eu moins de grandeur et d'envergure qu'en ce qui concerne l'organisation administrative et la conduite des armées, et son goût ne conduisit pas toujours à des résultats heureux ; mais il n'en eut pas moins le mérite de maintenir et de fortifier des traditions de protection et d'intervention qui devinrent désormais une règle pour les régimes et les gouvernements qui se sont succédés en France au cours du xix^e siècle.

Dans ce travail, nous nous proposons d'examiner le rôle de protection et d'intervention que l'Etat s'est ainsi assigné. Au lieu d'y comprendre toutes les manifestations de l'art, nous l'avons restreint aux seuls arts

plastiques, d'abord pour limiter un sujet déjà trop vaste mais surtout parce que ceux-ci exercent une influence directe sur notre production industrielle et jouent ainsi aux points de vue économique et social un rôle particulièrement important.

Que faut-il entendre par ces mots « arts plastiques » ? Il est essentiel d'en dégager le sens au seuil de cette étude.

Les définitions ne manquent pas sur la matière et nous n'en retiendrons que quelques-unes. Disons tout de suite que toutes s'accordent pour désigner les « arts plastiques » comme synonymes d'arts du dessin.

Qu'on nous permette quelques citations.

Littre (1), l'ultimum subsidium de la langue, déclare : « les arts plastiques se disent de tous les arts du dessin ». Tel est l'avis de l'Académie Française (2) qu'on peut bien aussi invoquer : « se dit par extension de tous les arts ».

Les ouvrages spéciaux concluent dans le même sens.

Le *Lexique des termes d'art* (3) dira : « Les arts plastiques s'entendent en général de tous les arts qui engendrent la forme, c'est-à-dire les arts du dessin et en particulier ceux qui se manifestent par le relief, le plus souvent à l'aide de matières malléables, comme la terre glaise, la cire, le plâtre ».

1. Littre, *Dictionnaire*. V. Plastique.

2. *Dictionnaire de l'Académie française*. V. Plastique.

3. *Lexique des termes d'art*. Paris, Quentin, éd., in-8. V. Plastique.

Le *Lexique de la conversation* (1) s'exprime ainsi : « Plastique, du grec « πλασσειν » former, est habituellement employé comme synonyme de sculpture ou, dans un sens plus général, de tout ce qui a trait à la représentation des œuvres d'art et des objets en matière tendre comme l'argile, la cire, le plâtre, etc. ».

Donc, les arts plastiques sont les arts du dessin. Mais alors à quoi s'appliquent les arts du dessin ? Quelles sont les branches de l'art que nous devons ranger sous cette épithète ?

Au premier chef, on placera le dessin, c'est l'objet même de la définition ; lui-même se définit : la représentation des formes sur une surface plane au moyen de lignes. Puis viendront ses dérivés immédiats : la peinture qui n'est qu'une manière d'être du dessin, la sculpture, qui lui emprunte ses règles, et enfin l'architecture qui est comme la synthèse des trois autres.

Il ne semble pas qu'il puisse y avoir d'hésitation sur l'étendue compréhensive des arts plastiques. Cependant l'architecture donne lieu à des doutes. Mais il ne nous paraît pas qu'ils soient très fondés. Qu'en effet, on fasse concourir la pierre ou le marbre à la construction d'un édifice ; qu'on emploie le bois,

1. *Conversations Lexikon*. Leipzig, « Plastik (vom griech plassein, bilden wird gewöhnlich völlig gleich bedeutend mit Sculptur oder Bildhauerkunst im allgemeinen gebraucht, bezeichnet aber eigentlich das Bilden von Kunstwerken und geräthen aus weichem Stoffe wie Thon, Wachs, Gips, u. s. w. ».

la brique, le fer, le bronze pour matérialiser le plus souvent le motif d'architecture ; qu'on décore l'édifice une fois construit de moulures, de sculptures ou de fresques, l'artiste qui aura conçu cette opération multiple n'aura fait que mettre en œuvre toutes les ressources des arts du dessin. Et nous avons raison de dire que l'architecture était la synthèse des trois formes précédentes de l'art puisqu'elle s'inspire et procède de toutes les trois à la fois. C'est même elle qui les a précédées dans l'apparition des arts. F.-E. de Mercey (1), à propos de ce qu'il appelle la « filiation des arts », nous apprend qu'il est hors de doute que l'architecture a « précédé la sculpture. Il faut bâtir la maison avant de songer à l'orner ; il faut édifier le temple avant d'y placer l'idole ou l'image du dieu ».

Ainsi, architecture, peinture, sculpture, voilà ce que renferment les arts du dessin et, partant, les arts plastiques. En douterait-on que les voix les plus autorisées seraient là pour nous apporter l'indiscutable appui de leur compétence.

Les premières lignes de l'*Histoire Générale des arts plastiques* de M. Salomon Reinach sont ainsi conçues : « Les arts plastiques, c'est-à-dire les arts dont les productions peuvent être représentées par le dessin : l'architecture, la sculpture, la peinture... »

L. Say et Chailley (2) écrivent aussi : « ... les

1. *Etude sur les Beaux-Arts*. Tome 1, 4^{re} partie, p. 31.

2. *Nouveau dictionnaire d'Economie politique*. V. Beaux-Arts.

Beaux-Arts plastiques, architecture, sculpture et peinture.. ».

Si cette énumération est limitative, elle n'en est pas moins à son tour éminemment compréhensive. Le dessin, la peinture, la sculpture, sont des formes génératrices des arts du dessin ; toutes les autres en dérivent. Qu'on peigne à l'huile, à l'aquarelle, sur papier, sur toile, sur panneau, sur verre, sur porcelaine, qu'on sculpte le bois, la pierre ou le marbre, qu'on recouvre d'émail la surface d'une coupe ou la panse d'un vase, qu'on obtienne avec des laines multicolores de patientes et délicates reproductions, on sera toujours dessinateur, peintre ou sculpteur.

Quand les arts du dessin confinent à l'industrie, quand il s'agit de créer en grand nombre, pour des usages multiples des objets que le dessin formule, que la sculpture modèle et que la peinture relève, les arts ainsi appliqués aux besoins matériels de l'homme prennent le nom d'arts décoratifs et industriels.

Et nous restons toujours dans le domaine de l'art plastique : architecte, peintre ou sculpteur, aquafortiste, graveur sur bois ou en médailles, céramiste ou tapissier, tous se réfèrent à l'art du dessin.

Notre travail s'étendra à toutes ces formes et s'attachera à montrer le rôle que joue l'Etat dans leur existence et leur développement.

L'Etat s'est donné pour rôle, en premier lieu, d'assurer la conservation du patrimoine artistique du pays, soit par l'institution et l'organisation des

musées, soit par la protection spéciale accordée aux objets d'art qui n'ont pas été placés dans les musées et aux monuments historiques

Il a, en second lieu, un rôle d'enseignement. Pour aider la formation des artistes il a créé des Ecoles spéciales où sont enseignés les arts plastiques et a introduit dans les programmes de l'Enseignement général l'étude du dessin, en donnant, au surplus, ses encouragements à des institutions qui ne relèvent pas directement de lui.

Il a voulu encore encourager les mêmes arts en créant ou en subventionnant des expositions, en affectant chaque année des crédits déterminés à des acquisitions d'œuvres d'art.

En outre, il s'est fait dans les Manufactures nationales producteur d'œuvres d'art.

En faisant précéder l'exposé des différentes manifestations de cette intervention en notre matière par l'étude de l'organisme au moyen duquel l'Etat exerce son action, nous aurons donc les divisions suivantes :

I. — L'administration des Beaux-Arts.

II. — La conservation du patrimoine artistique du pays :

A. — Les Musées.

B. — La protection des Monuments Historiques et des objets d'art.

III. — L'enseignement des Beaux-Arts par l'Etat :

A. — L'enseignement du dessin dans les Ecoles primaires et secondaires.

B. — L'enseignement proprement dit des Beaux-Arts.

C. — L'enseignement spécial des Arts Décoratifs.

IV. — Les encouragements donnés par l'Etat aux artistes :

A. — Expositions d'art.

B. — Acquisitions et commandes.

V. — Les Manufactures nationales.

Enfin, dans notre conclusion, nous apprécierons ces différents modes d'intervention.

CHAPITRE PREMIER

ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Avant d'aborder l'étude des interventions de l'Etat en matière d'art plastique, nous devons donner un aperçu de l'administration des Beaux-Arts qui est l'organe par lequel ces interventions s'exercent.

Ce n'est que sous Charles IX que fut créée la Surintendance des Beaux-Arts, d'une manière tout éphémère d'ailleurs puisqu'elle disparut avec le Primatice en faveur duquel elle avait été créée. Il y eut alors pluralité de surintendants, chacun d'eux ayant l'administration d'une des maisons royales (1).

Avant la Révolution, les Beaux-Arts étaient com-

1. Les officiers des bâtiments du Roi qui faisaient partie de la maison étaient fort nombreux : le directeur et ordonnateur général des Bâtiments et jardins du Roi, académies, arts et manufactures royales ayant sous ses ordres un premier architecte, un architecte ordinaire, trois intendants et ordonnateurs, trois contrôleurs généraux, un inspecteur général des Bâtiments, un prévôt des Bâtiments, un Directeur des marbres, un sculpteur ordinaire du Roi, un intendant de devises et inscriptions, etc., etc,

pris dans le domaine de la Couronne qui accordait des subventions aux artistes, ou affectait des fonds à la construction et à la décoration des Eglises et des Palais. Mais il n'y eut, pendant longtemps, aucun organisme réel. Cependant, Colbert créa, en 1664, la Surintendance Générale des Bâtiments du Roi, Arts et Manufactures, qui dérivait d'ailleurs elle-même des surintendants des bâtiments royaux de Paris.

C'est dans cette double création de Colbert qu'il faut chercher l'origine réelle du Sous-Secrétariat d'Etat actuel. Nous retrouverons ultérieurement Colbert et nous aurons l'occasion de parler du rôle considérable joué par lui en ce qui concerne la protection des Arts.

Cette Surintendance subsista jusqu'en 1791 ; à ce moment, une division du Ministère de l'Intérieur fut créée sous le titre de Division des Sciences, Arts et Spectacles et elle succéda à la surintendance en ce qui concerne la protection des Arts.

Sous la Convention, le service des Beaux-Arts est partagé entre trois Comités (1) : le Comité des Travaux Publics est appelé à s'occuper des bâtiments civils ; les arts mécaniques ressortissent au Comité de l'Agriculture et des Arts ; enfin, les arts proprement dits étaient attribués au Comité de l'Instruction Publique. En l'an III, en exécution de la Constitution

1. Décret du 12 germinal an II qui supprima les ministères et les remplaça par 12 comités.

du 5 fructidor an III les Ministères sont rétablis et les Beaux-Arts reviennent au Ministère de l'Intérieur.

Cette direction va désormais subir des vicissitudes diverses qu'il serait trop fastidieux d'énumérer. Elle passe d'un ministère à un autre ; on divise ses divers services pour les partager entre différents départements ministériels. Sous Napoléon III elle est rattachée au Ministère de la Maison de l'Empereur. Le 2 janvier 1870 il est même créé un Ministère des Beaux-Arts auquel on rattache — d'ailleurs avec une admirable logique — le service des Haras et qui, du reste, n'aura que huit mois d'existence.

A partir de ce moment, on rencontre encore en 1881, un ministère éphémère des Arts créé par Gambetta. Enfin, depuis le décret du 25 janvier 1905, le service des Beaux-Arts ressortit au Sous-Secrétariat d'Etat de ce nom, créé au Ministère de l'Instruction publique. Les attributions en ont été modifiées une dernière fois par le décret du 16 novembre 1910.

Nous n'insisterons pas outre mesure sur l'organisation de cette administration centrale des Beaux-Arts qui constitue en apparence un petit département ministériel conçu sur les mêmes bases que les autres, obéissant aux mêmes errements, se signalant par les mêmes défauts et les mêmes défaillances — davantage même, — mais qui en réalité n'est qu'une sorte de direction sans autonomie véritable.

L'Administration des Beaux-Arts comprend actuellement six Bureaux groupés en deux Divisions.

La première, celle des services d'architecture, se compose des bureaux suivants : Bâtiments civils, Monuments historiques, Liquidation des dépenses et Contentieux, Contrôle des travaux.

La seconde est la division de l'Enseignement et des Travaux d'Art. Les bureaux qui la composent sont ceux des Travaux d'Art, Musées et Expositions, Enseignement et Manufactures nationales, Théâtres, Conservation des Palais et du Mobilier national. Il faut y ajouter les services dits « extérieurs » : d'abord l'Inspection des Beaux-Arts, puis celle du dessin et des musées, celle des théâtres, celle des succursales du Conservatoire et des Ecoles nationales de musique ; l'Inspection générale des Monuments historiques, l'Inspection du Garde-Meuble et des Palais nationaux puis l'important service des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre.

La comptabilité des Beaux-Arts fait partie de la Direction de la Comptabilité au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

C'est peut-être un peu trop de services d'inspection et les critiques formulées contre la complexité de ce système et la dispersion des efforts qui en résulte, paraissent assez justifiées.

L'Inspection du dessin et des musées a dans sa sphère d'action, outre les musées, les écoles des Beaux-Arts, les écoles d'art décoratif et les classes

de dessin dans les établissements relevant de l'enseignement secondaire.

L'Inspection des Beaux-Arts surveille l'exécution des commandes de l'Etat, procède à certaines catégories d'achats, surveille les travaux exécutés par les Boursiers de voyage et les titulaires des Prix du Salon.

La suppression du Service d'inspection des Beaux-Arts a été décidée par la Chambre en 1912, mais seulement par voie d'extinction. Solution trop radicale, croyons-nous, car cette inspection a rendu et surtout pourrait rendre, si ses attributions étaient mieux comprises, de réels services. Elle paraît indispensable même, à la condition qu'elle soit sérieuse pour qui connaît la négligence et la lenteur avec lesquelles les artistes satisfont aux engagements pris envers l'Etat. En la fusionnant avec celle des musées, en faisant entrer ses membres dans toutes les commissions d'achat sans exception, en la déchargeant de certaines besognes d'un intérêt tout à fait secondaire, on arriverait à la rendre un des rouages les plus importants et les plus utiles de l'Administration des Beaux-Arts.

Enfin le décret du 16 novembre 1910 a étendu les attributions du Sous-Secrétaire d'Etat. Désormais celui-ci a spécialement dans ses attributions, sous la haute direction du Ministre tous les services de l'Administration des Beaux-Arts. Les personnes affectées à ces services sont placées sous ses ordres. Le Sous-Secrétaire peut être délégué par le Ministre pour traiter soit au Sénat soit à la Chambre

des Députés, toutes les affaires intéressant l'Administration des Beaux-Arts. Il a encore pour mission de préparer les projets de loi et de décrets relatifs au service des Beaux-Arts, ainsi que les projets de cahier des charges des théâtres subventionnés. Par délégation permanente du Ministre, il engage et liquide toutes les dépenses qui doivent être imputées sur le budget du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Il a la gestion des services placés sous ses ordres.

Le Ministre peut déléguer au Sous-Secrétaire d'Etat par arrêtés spéciaux, la nomination de certaines catégories de fonctionnaires et d'agents. Toutes les autres nominations sont faites par le Ministre sur la proposition du Sous Secrétaire ou par le Président de la République sur la proposition du Ministre et la présentation du Sous-Secrétaire d'Etat.

Les membres des conseils, comités et commissions sont nommés par le Ministre sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat.

Il existe au Sous-Secrétariat une sorte de Conseil d'Administration qui est formé par l'adjonction au même Conseil du Ministère de l'Instruction publique des deux ou trois plus importants fonctionnaires des Beaux-Arts ; la présidence appartient au Ministre et en son absence au Sous-Secrétaire des Beaux-Arts.

A côté du Conseil d'Administration, fonctionne le Conseil supérieur des Beaux-Arts, institué en 1875 et réorganisé par le décret du 15 novembre 1880.

Il est appelé à donner son avis sur les questions relatives aux expositions, aux concours, aux manufactures nationales, aux souscriptions du Ministère des Beaux-Arts, aux missions et généralement sur les autres questions qui lui sont soumises par le Ministre.

Il devrait s'assembler tous les trois mois, et pourrait, en outre, être convoqué par le Ministre toutes les fois que cela serait utile. Il ne l'est guère qu'une fois par an, spécialement pour décerner les Prix du Salon et les Bourses de voyage.

Présidé par le Ministre de l'Instruction publique le Conseil comprend actuellement 91 membres dont 23 de droit et 68 nommés annuellement par le Ministre, et illustres pour la plupart.

C'est lui attribuer une tâche vraiment trop modeste et puisque ce grand Corps existe, on pourrait lui demander davantage. Dans la pensée de son fondateur, il devait être le véritable Comité consultatif de l'Administration des Beaux-Arts et remplir rue de Valois le rôle que le Conseil supérieur de l'Instruction publique remplit rue de Grenelle. Consulté à plusieurs reprises au début et en 1891 sur des mesures importantes, il a donné les meilleurs avis. S'il était réuni à époques fixes, avec des attributions nettement définies, il pourrait atténuer par une action d'ensemble les inconvénients de la multiplicité actuelle des Commissions.

Quant aux autres Conseils qui fonctionnent auprès du Sous-Secrétariat, nous citerons entre autres : le

Conseil supérieur de l'Enseignement des Beaux-Arts, le Comité des travaux d'art, la Commission des monuments historiques, divisée en trois sections, la Commission consultative des théâtres, plusieurs Conseils de perfectionnement.

Avant de clore ce chapitre, nous voudrions, d'une manière succincte, indiquer pour quels motifs on a cherché peu à peu à donner aux Beaux-Arts l'importance d'un Département ministériel et à superposer à un Directeur administratif, soit un Ministre tout à fait indépendant de tout autre Département, soit un Sous-Secrétaire d'Etat rattaché encore, sans doute, au Ministère de l'Instruction publique, mais, lui aussi, responsable devant le Parlement.

Les mauvaises langues ont toujours prétendu, avec au moins une apparence de vérité, qu'ainsi un poste ministériel de plus était offert aux ambitions parlementaires. D'autres préoccupations, d'autres nécessités nous paraissent avoir exercé une influence plus décisive. C'est que le poste de directeur des Beaux-Arts est pour tout fonctionnaire particulièrement périlleux et aventureux. Si le service des Beaux-Arts ne touche à aucun intérêt public absolument essentiel tel que l'Instruction publique, la défense nationale, il peut contrarier, au contraire, une multitude d'intérêts privés. Le théâtre, les Salons, les commandes officielles soulèvent de nombreuses et difficiles questions de personnes, cachées sous des questions de principe, que la passion ou les ambitions déçues enveniment facilement. Beaucoup

plus que cela ne devrait être et qu'on ne pourrait même le supposer, la politique règne en maîtresse en ces matières.

Aussi le titulaire du Département ministériel dont dépend ce service, — Ministre de l'Instruction-Publique, ou, comme cela s'est vu quelquefois, de l'Intérieur, — et qui n'a guère le loisir de s'en occuper, n'y voit, le plus souvent, qu'un lourd poids à traîner. Les bureaux s'en désintéressent. Que le Directeur se débrouille de son mieux. Sans autorité devant les Chambres, même lorsqu'il parle comme commissaire du Gouvernement, il n'en sera pas moins aux yeux des intéressés l'homme responsable, et pour le ministre qui aura toujours la tentation de s'abriter derrière lui et ne se souciera pas toujours de le couvrir, il sera facilement le bouc émissaire.

Ce sont ces considérations qui avaient inspiré à Gambetta l'idée d'établir un Ministère des Arts. Ce sont elles aussi qui ont décidé une nouvelle mise en œuvre de cette conception sous la forme de Sous-Secrétariat d'Etat. Malheureusement la réforme a été plus apparente que réelle. Il ne faut pas en effet s'exagérer les pouvoirs du Sous-Secrétaire d'Etat.

Avant le décret de 1910, il n'avait en réalité aucun pouvoir propre en dehors de ses attributions de direction administrative : il ne pouvait nommer à aucun poste important et possédait seulement le droit de faire des présentations et encore pas toujours. Depuis cette date ses attributions ont été élar-

gies, comme nous venons de le voir, mais on peut les trouver encore insuffisantes. Il n'y aurait eu aucun inconvénient à lui donner directement le droit de décision et de nomination sauf lorsqu'un décret est nécessaire. Au surplus, même les pouvoirs du Ministre de l'Instruction Publique sont restreints à ce point de vue, puisque pour certains postes et non des moindres, notamment en ce qui concerne l'Ecole Nationale des Beaux-Arts et l'Académie de France à Rome, il est tenu de se renfermer dans le cercle étroit des présentations, qui sont faites soit par le Conseil supérieur des Beaux-Arts, soit par l'Académie des Beaux-Arts.

Bien souvent ces règles restrictives ont été critiquées. Pourtant nous croyons qu'il ne serait pas sans danger de les supprimer. Le système des présentations, qui rend impossibles les abus d'autorité et les trop brusques changements d'orientation, présente des avantages incontestables. On pourrait élargir le système, mais il serait peut-être imprudent d'y renoncer.

CHAPITRE II

CONSERVATION DE NOTRE PATRIMOINE ARTISTIQUE

SECTION I

Musées.

D'une façon générale et dans son sens le plus compréhensif, on entend par Musée tout établissement dans lequel sont conservés, classés et exposés des objets, quels qu'ils soient, présentant un intérêt historique, dignes de curiosité et d'étude et destinés à servir à l'agrément ou à l'instruction des visiteurs.

Plus spécialement ce vocable est réservé à l'établissement réunissant des objets d'art.

Les Musées sont à la fois des institutions de conservation destinées à empêcher la disparition des chefs-d'œuvre de l'art national ou étranger et des institutions d'enseignement appelées à développer le sens artistique et à guider le goût du public.

L'antiquité les a connus : les anciens appellèrent d'abord de ce nom les temples consacrés aux Muses, puis tout endroit consacré aux Muses, c'est-à-dire à l'étude des belles-lettres, des sciences et des arts (1). L'exemple le plus célèbre en est la Pinacothèque d'Athènes installée dans une des ailes des Propylées (2).

A Rome, les statues et les tableaux rapportés de tous les coins du monde à la suite des grandes conquêtes furent placés dans les lieux ouverts au public (3).

Beaucoup de particuliers constituaient, en outre, pour leur agrément personnel, des collections souvent importantes et riches. Cependant, il n'y avait pas jusque-là véritablement Musée. Postérieurement, la civilisation byzantine, pas plus que la romaine d'ailleurs, ne connut l'institution dans le sens moderne du mot.

Au Moyen-Age les églises tiennent, au point de vue des manifestations de l'Art, la place des anciens temples païens. Les sujets anciens n'en sont pas, du reste, toujours bannis, non plus que des abbayes qui

1 Tel fut le « Musée d'Alexandrie » que Ptolémée Philadelphe fit construire vers le milieu du III^e siècle av. J.-C. et qui renfermait, outre la fameuse bibliothèque, des salles de cours, des salles d'études, et des logements pour les professeurs.

2. Les autres temples de la Grèce abondaient aussi en œuvres d'art, mais c'étaient des offrandes aux divinités et toute idée de collection en était absente.

3. M. Degobry dans sa *Rome au siècle d'Auguste* (II, p. 240).

nous ont conservé dans leurs trésors plus d'un précieux vestige de l'art ancien.

Avec la Renaissance, le goût des collections reparaît : Les Médicis donnent l'exemple, bientôt suivi par les Papes, les Rois et les riches seigneurs. A Florence, à Rome, à Naples, à l'Escurial, à Paris, de superbes galeries sont ainsi constituées soit au moyen d'antiques, soit avec des œuvres de l'époque. Les rois de France forment des Cabinets, c'est-à dire réunissent hors des grands appartements où chaque œuvre d'art avait un rôle dans la décoration générale, des collections d'objets souvent disparates, assemblés uniquement pour leur beauté propre. Ces galeries et ces cabinets font l'orgueil de leurs possesseurs, sont le germe, et seront plus tard le noyau des plus célèbres musées de notre temps : Collections du Vatican, des Studii, du Prado, du Louvre, etc.

L'accès en était libéralement ouvert aux artistes et même aux amateurs ou aux simples curieux. Mais elles étaient encore propriétés royales ou princières et c'est seulement à l'époque de la Révolution que sont constitués, en France du moins, les premiers musées véritablement publics (décret du 27 juillet 1793).

Par ce décret la Convention crée le Louvre, sous le titre de Musée National des Arts, en y transportant les anciennes collections royales. En même temps elle fait ouvrir en province des « dépôts provisoires » où sont réunis tous les objets d'art provenant des résidences royales et des châteaux, des églises et

des couvents et qui échappent de ce fait à la destruction et à la ruine.

L'impulsion était ainsi donnée. Les Musées allaient se multiplier à Paris comme en province. Un arrêté du 18 janvier 1802 crée le Luxembourg ; l'ordonnance du 10 juin 1837 le Musée de Versailles ; la loi du 24 juillet 1843, Cluny ; le décret du 8 mai 1867, Saint-Germain.

Quant aux Musées départementaux et municipaux leur nombre ne tarda pas à augmenter. Les villes de Lyon, Marseille, Bordeaux, Lille (1), Nantes, Toulouse, Saint-Quentin (2), Montauban (3), Montpellier (4) et d'autres encore possèdent des collections dignes d'elles.

Malheureusement bon nombre de ces musées de province, même dans les chefs-lieux de départements, ne renferment que des œuvres de très médiocre valeur et ressemblant singulièrement à du bric à brac (5).

Nous examinerons successivement les règles d'organisation et d'administration des musées appartenant à l'Etat et des musées départementaux et municipaux.

En ce qui concerne les premiers nous exposerons d'abord les règles d'organisation du service chargé

1. Collection Wicar.
2. Collection de pastels de La Tour.
3. Collection de dessins d'Ingres.
4. Collection Fabre-Val.
5. G. Larroumet, *L'Art et l'Etat*, page 232.

de les administrer. En second lieu celles relatives à leur personnalité morale et enfin nous donnerons quelques détails sur les plus importants, au point de vue auquel nous nous sommes placés dans cette étude.

§ 1

Musées de l'Etat.

A. — *L'Administration des Musées nationaux.*

Ainsi que nous venons de le dire, ce fut le Comité d'Instruction publique de la Convention Nationale qui, par décret du 28 juillet 1793, créa le « Museum national des arts ». Dans la pensée de ses fondateurs, il avait pour but de centraliser toutes les richesses d'art appartenant à la nation et disséminées de tous côtés et d'en assurer la parfaite conservation. Lors du rétablissement des ministères, cet organisme fut attribué au Ministère de l'Intérieur.

En 1804, l'Empire fit entrer les musées dans l'apanage de la Couronne. Ils y formèrent une Direction générale dont le premier titulaire fut Denou. Cette direction, d'ailleurs, devint tout à fait prépondérante et absorba peu à peu la presque totalité des services des Beaux-Arts. Sous la Restauration, l'ordonnance du 22 juillet 1816 accentua encore ce caractère que la Monarchie de Juillet consacra.

Mais, avec la Révolution de Février, tout cet orga-

nisme des musées retourna aux services généraux de l'Etat et fut rattaché au Ministère de l'Intérieur où cependant il fonctionnait en quelque sorte, à part, restant, par rapport à la direction des Beaux-Arts, dans un état d'indépendance relative. Le régime transitoire institué par le décret du 22 janvier 1852 accentuait encore ce caractère et marquait un retour vers une nouvelle dispersion des services des Beaux-Arts. Un décret du 23 mars 1861 créa un Secrétariat général des musées impériaux et réunit les dessins et la chalcographie à la conservation des peintures. Le musée gallo romain, établi au château de Saint-Germain, y fut rattaché (8 mars 1862). Le décret du 8 mai 1867 modifia et précisa les attributions du conservateur des musées du Luxembourg et de Versailles et acheva de faire des musées un service en fait absolument autonome et indépendant.

Le 6 septembre 1870, les musées sont rattachés à nouveau à l'Administration des Beaux-Arts, qui constituait alors une division au Ministère de l'Instruction Publique. Mais à la même date, précisément le même jour, un arrêté du Ministre de l'Intérieur, qui semble l'effet d'une erreur d'attribution, réunit les conservateurs du Louvre en Comité provisoire chargé de la conservation de tous les objets d'art du Louvre.

Il naquit de là une situation singulière et tout à fait irrégulière, caractérisée par une complète indépendance de l'Administration du Louvre et qui ne prit fin qu'avec le décret du 6 mars 1874. Ce décret

complété par un arrêté du surlendemain, 8 mars, reconstituait l'Administration des Musées nationaux en plaçant à sa tête un Directeur responsable et en réunissant en un Comité consultatif les conservateurs et conservateurs-adjoints.

Après avoir passé par le régime éphémère du Ministère des Arts (décret 26 janvier 1882), l'Administration des Musées nationaux n'a été définitivement organisée que par le décret du 1^{er} mars 1879, qui, lui-même, a été remplacé par celui du 5 septembre 1888 plus explicite. Le décret organique du 26 novembre 1897 plaça cette administration sous l'autorité du Directeur des Beaux-Arts. Le décret du 11 août 1912, remplaçant celui du 27 mai 1910, a déterminé les attributions du personnel et le rôle du Comité consultatif des Musées nationaux.

Les musées administrés par le service qui s'est ainsi développé depuis le début du xix^e siècle sont ce qu'on appelle les « musées nationaux ». Par là il faut entendre non les musées appartenant à l'Etat, mais ceux à l'ensemble desquels les lois des 16 avril 1895 (art. 52 à 56) et du 30 janvier 1908 (art. 69) ont accordé la personnalité civile. Ces musées qui forment une sorte de collectivité sont (décret du 11 août 1912) au nombre de 5 :

I. — Le Musée du Louvre, fondé par la Convention (décret du 27 juillet 1793) aujourd'hui divisé en 7 départements.

1^o Antiquités égyptiennes.

2° Antiquités grecques et romaines et moulages d'après l'antique.

3° Antiquités, peintures, dessins et chalcographies.

4° Antiquités Orientales et céramique antique.

5° Sculpture du moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes auquel est rattaché le château de Maisons Laffitte.

6° Des objets d'art du moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes (y sont rattachées les collections de l'art musulman et de l'art de l'Extrême-Orient).

7° Marine.

Le Musée des Souverains établi au Louvre a été supprimé.

II. — Le Musée du Luxembourg, réservé aux œuvres d'artistes vivants (arrêté du 18 janvier 1802).

III. — Le Musée de Cluny, fondé en 1843 avec la collection du Sommerard.

IV. — Le Musée de Versailles, créé par Louis Philippe (décision du 1^{er} septembre 1833 et 10 juin 1837) et les musées des Trianons.

V. — Le Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines de Saint-Germain, fondé par Napoléon III.

Chacun de ces quatre derniers musées forme un département des musées nationaux (décret du 11 août 1912 art. 3).

Des musées nationaux, dépendent, outre leurs collections propres, les peintures, sculptures, objets d'art ou de curiosité inscrits sur leurs inventaires qui sont placés à titre de dépôt soit dans les palais de Compiègne ou de Fontainebleau, soit dans tous autres

palais, hôtels, jardins et immeubles appartenant à l'Etat soit dans les musées des départements et des villes (Décret du 11 août 1912, art. 1) (1).

Indépendamment de ses attributions relatives aux musées, ce service comprend encore la publication de l'inventaire général des richesses d'art de la France ; celle des archives des musées ; celle du compte-rendu des réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements ; les souscriptions aux ouvrages d'art et leur répartition entre les bibliothèques départementales et municipales ; la conservation du dépôt légal des estampes.

Le décret du 11 août 1912 règle les attributions, le recrutement, la nomination, la révocation et les autres mesures disciplinaires concernant le personnel des musées nationaux.

1. Ceci demande un éclaircissement. Il ne faudrait pas croire, en s'attachant au sens apparent de l'article, que les établissements, palais, jardins, musées, dans lesquels sont détachés des objets d'art portés à l'inventaire du Louvre fussent mis pour la garde, la conservation et la réparation de ces objets, sous l'autorité directe de l'administration des musées.

Le sens réel de l'article est seulement que cette dernière administration n'abandonne, à aucun moment, sa surveillance sur des richesses dont elle reste en principe le véritable détenteur.

Cette surveillance s'exerce naturellement par l'intermédiaire et avec le concours de l'administration dans le service de laquelle sont placés les établissements détenteurs de fait, la direction des bâtiments civils et des palais nationaux par exemple, lorsqu'il s'agit des œuvres déposées à Compiègne et à Fontainebleau, concours d'autant plus facile à régler aujourd'hui que l'administration des Bâtiments civils fonctionne maintenant à côté de celle des Beaux-Arts, dans la même section du même Ministère.

Ce personnel comprend un directeur, des conservateurs, des conservateurs-adjoints, des attachés libres, des attachés chargés de missions, un personnel administratif, un personnel de gardiennage et enfin un personnel ouvrier. Les attachés payés qui avaient été institués par le décret de 1910 sont supprimés par voie d'extinction.

Le Directeur, les conservateurs et les conservateurs-adjoints sont nommés par décret, les autres fonctionnaires, par arrêté ministériel. Il y a un conservateur par département. Les attachés doivent être choisis, de préférence parmi les élèves de l'Ecole du Louvre, des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, de l'Ecole des Hautes Etudes, de l'Ecole des Chartes, de l'Ecole normale supérieure, etc, en général des grandes Ecoles artistiques, littéraires, scientifiques entretenues par l'Etat.

Le Directeur dirige sous l'autorité du Ministre toutes les parties du service. Il a seul la signature pour toute la correspondance relative au service des musées. Il prend toutes les mesures relatives à l'acquisition, à la garde, à la conservation, à l'installation, au classement des œuvres d'art, à la tenue des inventaires, à la publication des catalogues, à l'organisation et au fonctionnement de l'Ecole du Louvre.

A côté de lui se trouve, comme organe essentiel d'administration, le Comité consultatif des musées nationaux qu'il convoque et qu'il préside. Ce Comité est composé du Directeur, des conservateurs et des conservateurs-adjoints.

Il se réunit régulièrement deux fois par mois et plus souvent si le directeur le juge utile. Il entend le résumé de la correspondance entretenue depuis la séance précédente par le directeur, pour les différents services des musées nationaux. Il délibère sur l'acquisition des œuvres d'art et l'acceptation des dons et legs et en général sur toutes les questions qui lui sont soumises par le directeur ou qui sont évoquées par les conservateurs d'accord avec le Directeur. Il faut observer qu'aucune acquisition, ni aucune acceptation de dons et legs ne peut être soumise au Conseil des Musées nationaux, dont nous verrons plus loin le fonctionnement et la composition, ou proposée à l'approbation du Ministre, sans un vote préalable du Comité.

Cependant en cas d'urgence et dans l'impossibilité de réunir le Comité, le directeur et le conservateur compétents peuvent, sous leur responsabilité, en référer directement au Conseil.

B. — *Personnalité civile des musées nationaux.*

Nous venons de voir que la qualification de musée national, qui semblerait devoir appartenir à tous les musées faisant partie du domaine de l'État, est réservée dans le langage administratif à cinq d'entre eux dont l'ensemble constitue, au milieu des nombreuses collections publiques, une entité juridique unique dotée de la personnalité morale. Les autres musées faisant partie du domaine public

national, tels que ceux de la Manufacture des Gobelins, à Paris, le musée Guimet (oriental), le musée céramique de Sèvres et le musée céramique Adrien Dubouché, à Limoges, doivent être alors appelés « Musées d'Etat » pour les distinguer des « Musées nationaux » proprement dits.

De tous temps, mais surtout dans ces vingt dernières années on s'est préoccupé d'assurer aux musées nationaux des ressources suffisantes pour leur permettre d'accroître leurs collections. Malheureusement, faute de fonds disponibles le service des musées se voyait le plus souvent enlever par les gouvernements étrangers ou même par de riches amateurs, des œuvres d'art qui avaient leur place marquée dans nos collections. D'autre part, comme les règles de notre comptabilité publique s'opposent à ce que les crédits votés soient capitalisés, il fallait ou bien laisser tomber en annulation les crédits affectés à l'exercice, ou bien les dépenser à tout prix en achats, dès lors, trop souvent quelconques.

Or il importe que l'administration des musées puisse attendre le moment favorable pour acheter, au besoin avec les ressources accumulées de plusieurs exercices, une œuvre d'un prix exceptionnel, et cela sans qu'on le sache, sans que les intermédiaires aient le temps de spéculer et de faire monter les enchères (1).

1. C'est pour ce dernier motif qu'il faudrait condamner le système des crédits extraordinaires que l'on a quelquefois préconisé, mais que, le Parlement ne paraît guère disposé à accepter.

Le remède était dans la création d'une caisse permanente des Musées.

Cette idée a pris corps pour la première fois dans un projet de loi déposé en 1878 par M. Bardoux. Le 16 décembre 1880, M. Jules Ferry, Ministre de l'Instruction publique, déposait un second projet et le 9 mars 1882, un troisième ; demeurée en suspens depuis la vente des diamants de la Couronne (mai 1887) qui y était intimement liée, cette question fut reprise en 1890, sur l'initiative de plusieurs députés.

L'année suivante, M. Léon Bourgeois, alors Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, soumit ce sujet aux délibérations du Conseil Supérieur des Beaux-Arts qui élaborait un nouveau projet de loi, lequel constituait la Caisse des musées au moyen d'un droit d'entrée à percevoir pendant cinq jours de la semaine. En raison des objections que soulevait cette dernière disposition, plusieurs députés proposèrent en 1894, de créer purement et simplement cette Caisse en l'ouvrant aux libéralités des particuliers sans rien demander à l'Etat, et en abandonnant l'idée de percevoir une entrée. Cette proposition fut acceptée par M. Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique et M. Poincaré, Ministre des Finances, qui saisirent, le 18 décembre 1894, la Chambre d'un nouveau projet de loi qui fut incorporé dans la loi des Finances de 1895, et voté sous cette forme.

Aux termes de l'article 52 de cette loi du 16 avril

1895, est investie de la personnalité civile sous le titre de « Musées nationaux » la réunion des musées du Louvre, de Versailles, de Saint-Germain et du Luxembourg, rattachés autrefois à la liste civile et auxquels l'article 69 de la loi du 30 janvier 1907 a ajouté le Musée de Cluny.

La collectivité des Musées nationaux ou, comme dit le décret du 11 août 1912 (art. 10) « l'établissement de la réunion des musées nationaux » est représentée, aux termes de l'art. 53 de la loi de 1895 modifiée par celle du 2 avril 1898, par un conseil comprenant 13 membres nommés pour trois ans par décret (1) et 3 membres de droit à savoir : le Directeur des Beaux-Arts (Sous-Secrétaire d'Etat), le Directeur des musées nationaux, le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Ni ces deux lois ni le règlement d'administration publique du 14 janvier 1896 n'en ont précisé nettement les attributions. Le décret de 1896 spécifie bien, dans son article 9, que « le Conseil délibère, sous réserve de l'approbation par le le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur l'acquisition, l'aliénation, l'échange et la gestion des biens meubles et immeubles formant ou devant former le patrimoine de l'établissement », et, sur l'acceptation des libéralités entre vifs et testamentaires faites en faveur de l'établissement.

1. 2 sénateurs, 2 députés, 1 conseiller d'Etat, 1 conseiller maître à la Cour des Comptes et 7 membres pris en dehors de l'Administration parmi les personnes que désignent leurs travaux et leurs connaissances spéciales.

Mais ces textes ne disent pas clairement si le Conseil a un simple rôle de contrôle ou s'il doit agir comme un véritable Conseil d'administration ayant un droit d'initiative et de décision sous réserve de l'approbation ministérielle ; ils ne disent pas non plus si le Ministre peut passer outre aux décisions du Conseil, lorsque celui-ci refuse un achat proposé par lui.

S'il est certain que la loi qui a investi les musées nationaux de la personnalité civile a surtout eu pour but de les doter de ressources plus abondantes que celles dont ils disposaient auparavant pour acheter des objets propres à augmenter leurs collections, et d'assurer le contrôle de l'emploi de ces fonds, il nous semble que ce serait lui donner une portée trop étroite que de vouloir réduire à cette simple fonction de surveillance financière les attributions de Conseil. La composition de cette Assemblée qui comprend surtout des personnes ayant une grande autorité dans le domaine de l'Art et de l'érudition ainsi que les intentions premières du législateur excluent complètement une interprétation aussi étroite. Le Ministre, croyons-nous, décide toujours et dans tous les cas en dernier ressort, même en cas d'opinion divergente du Conseil ; mais l'avis de ce dernier devra être demandé en tout état de cause.

L'article 54 de la loi du 16 avril 1895 énumère les ressources du budget spécial de la collectivité des Musées nationaux : elles comprennent les dons et legs, les souscriptions particulières, les subventions

de l'Etat, le produit de la vente des estampes, moulages et reproductions, le revenu de la moitié du produit de la vente des diamants de la Couronne et « toutes autres ressources qui pourraient leur être affectées par la loi ». L'emploi en est déterminé par l'art. 55 de la loi de 1895 complété par l'art. 74 de la loi du 31 mars 1903 ; elles doivent être exclusivement affectées aux acquisitions d'objets ayant une valeur artistique, archéologique, ou historique, ainsi qu'au remboursement du prix de revient des produits de la chalcographie, et de l'atelier des moulages du Louvre.

Un règlement d'administration publique rendu en Conseil d'Etat le 14 janvier 1896 est venu déterminer toutes les mesures d'exécution de la loi de 1895.

Quant aux règles d'administration financière elles ont été précisées dans leurs moindres détails par un arrêté du 31 juillet 1900

C. — *Les différents musées nationaux.*

1^o *Musée du Louvre.*

Nous n'insisterons point sur les origines du Palais du Louvre. Forteresse jusqu'à Philippe-Auguste, agrandi par lui, devenu la résidence de Charles V en 1367, reconstruit depuis 1541 en entier par François I^{er}, Henri II et ses successeurs, sur les plans

de Pierre Lescot, agrandi encore par l'adjonction de nouvelles galeries sous Louis XIII et Louis XIV puis, plus tard, sous Napoléon I^{er} et Napoléon III, ce palais a une histoire beaucoup trop étendue pour que nous puissions songer à la retracer ici. Quant aux collections qui y sont rassemblées, c'est à François I^{er} qu'il faut en faire remonter l'origine.

Jusque-là, les œuvres de l'art français étaient restées disséminées dans les églises ou dans quelques riches demeures. Au retour d'Italie, hanté par le souvenir des palais où la Renaissance lui était apparue dans tout son éclat, François I^{er} s'entoure de toute une élite d'artistes d'au delà des monts. Ceux qui ne peuvent répondre à son appel, comme Raphaël et Michel-Ange, lui envoient des chefs-d'œuvres pour s'excuser. Le roi veut tout avoir et achète partout. Le Primatice est son grand pourvoyeur en Italie. Il lui rapporte 124 statues antiques et une grande quantité de bustes, des reproductions de marbres qu'il ne peut acquérir et un moulage de la colonne Trajane. Ainsi se forme le Cabinet du roi de France qui à l'avènement de Louis XIV, ne renfermait que 200 tableaux, et à sa mort, en comptait plus de 2.000.

C'est à Colbert que nous sommes redevables de ce grand effort comme de tant d'autres. Il n'avait épargné ni soucis ni argent pour constituer cette richesse. Le cabinet du Roi ne cessa pas de s'enrichir. L'inventaire dressé en 1719-1720 par Bailly, gardien des tableaux, suivant les ordres du duc d'Antin,

alors Surintendant des Bâtiments et jardins du roi, révèle un total général de 2.403 tableaux.

Louis XV accrut encore ce trésor d'art. Il fit faire un choix par le peintre Rigaud, dans la collection du prince de Carignan, mise en vente le 18 juin 1743 et les peintres de l'Académie exécutèrent par ses ordres, pour les résidences royales, un grand nombre de tableaux qui rentrèrent plus tard au fonds commun.

Toutes ces richesses étaient encore, à ces différentes époques, perdues pour le public. En 1746, dans son « Dialogue du grand Colbert », un critique d'art distingué, La Font de Saint-Yenne, en exprime le regret, en ajoutant : « Le moyen que je propose pour l'avantage le plus prompt et en même temps le plus efficace pour un rétablissement durable de la peinture ce serait de choisir dans ce palais (le Louvre) ou quelque part, un lieu propre à placer à demeure les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'Europe et d'un prix infini, qui composent le cabinet des tableaux de Sa Majesté ».

En 1750, le roi ayant permis, dit M. Villot, que les tableaux jusque-là enfermés dans les appartements de la surintendance de Versailles fussent transportés à Paris et livrés à l'admiration des amateurs et des artistes, Marigny fit disposer les tableaux dans l'appartement qu'occupait la reine d'Espagne. A partir du 14 octobre 1780, le cabinet s'ouvrit certains jours de la semaine à un public restreint. Cet embryon de musée ne renfermait cependant que 110 toiles, mais de très belles, il est vrai.

Louis XVI accrut les collections de nombreuses œuvres de l'école flamande.

En 1775, d'Angivillers, le dernier des surintendants, devança les assemblées révolutionnaires dans la conception d'un musée réel. La grande galerie du Louvre servait à l'exposition des plans des forteresses de France. D'Angivillers projeta de les faire transporter aux Invalides et de consacrer la galerie à la réunion de tout ce que la Couronne possédait de beau en peinture et en sculpture.

Rien ne se faisait cependant et pendant qu'on hésitait à réaliser le plan du surintendant, un ordre du roi fit transporter à Versailles toute la collection du Luxembourg qui allait s'enfouir dans ce dépôt fermé à tous.

La création du musée ne fut réalisée que par l'Assemblée Législative. Par deux décrets successifs, des 26 mai et 26 août 1791, elle ordonna que le Louvre reçut les monuments des sciences et des arts. Le 14 août 1792, elle nomma une Commission qu'elle chargea de rassembler les chefs-d'œuvre épars dans les maisons royales. Mais lorsque, le 27 juillet 1793, la Convention fonda définitivement le Muséum projeté de la République, elle excepta formellement les palais de Versailles et de Trianon des demeures royales qui devaient fournir les éléments de l'établissement nouveau.

Le Conservatoire du Muséum, constitué par arrêté du Ministère de l'Intérieur du 11 Pluviose an II, commença par mettre de l'ordre dans les richesses d'art

qui affluaient de toutes parts, et par poser les bases d'un catalogue général détaillé, descriptif et historique. Après avoir pourvu à ces premiers soins, il obtint que les objets d'art qui se trouvaient à Versailles fussent transportés également au Louvre.

A partir de cette époque, le Louvre s'enrichit pour une bonne part grâce aux succès de nos armes. Les chefs-d'œuvre cédés par les traités arrivent en foule de toutes les parties de l'Europe et nos collections augmentent rapidement. C'est ainsi qu'en 1814 le grand salon reçoit les ouvrages des primitifs allemands et italiens.

Avec les revers de l'Empire, le Louvre subit l'assaut de revendications plus ou moins légitimes, exercées par les pays qui avaient dû céder leurs collections, et même de véritables spoliations. La Prusse, les Pays-Bas, la Belgique, la Sardaigne, les divers états de l'Italie, même l'Angleterre, qui n'avait jamais vu une seule de ses toiles venir orner les murs du Louvre, reprennent quantité de tableaux malgré le refus du roi, malgré les protestations de M. de Richelieu, malgré les efforts de M. Denon, directeur des musées, qui bravait pourtant la menace d'être envoyé dans une forteresse prussienne.

Les divers régimes qui se sont succédés en France au cours du XIX^e siècle se sont efforcés de combler les vides ainsi créés et d'enrichir encore le Musée.

En dehors des collections de tableaux, des dessins et des œuvres de sculpture, existent au Louvre trois services annexes qui complètent les collections

et ont pour objet de vulgariser les chefs-d'œuvre exposés ; ce sont ceux de la chalcographie, des moulages et de la photographie.

L'origine du fonds de chalcographie, c'est-à-dire du fonds des planches gravées dont les épreuves se vendent, remonte à Louis XIV. Colbert acquit par ses ordres la collection de M. de Marolle comprenant 374 portefeuilles d'œuvres de maîtres, classés depuis l'origine de la gravure jusqu'en 1660. En 1670 le roi décida que les événements militaires de son règne, les monuments, les parcs, les statues et les tableaux seraient reproduits par des graveurs en renom « pour en être fait don » aux amateurs, aux artistes, aux écrivains, aux cours étrangères ou être vendues à bas prix au public.

Louis XV et Louis XVI continuèrent l'œuvre de Louis XIV. En 1792, aux planches du cabinet du roi vinrent se joindre celles provenant de l'Académie de peinture, de la Surintendance de Versailles, du dépôt des Menus-Plaisirs, de la Maison de Ville de Paris et de plusieurs établissements scientifiques ou religieux.

Un décret du 23 floréal an V régleta de nouveau ce service. Celui-ci, cependant, périclita au cours de la première moitié du XIX^e siècle et fut momentanément confié à des entreprises privées. En 1848 de nouveaux crédits lui furent affectés.

L'Exposition de 1855 fut l'occasion d'une commande de 350.000 francs aux plus célèbres graveurs. Le Ministre de l'Instruction Publique céda en 1855 à

la chalcographie toutes les planches gravées qu'il possédait. Enfin, depuis 1870, des sommes importantes lui ont été consacrées.

L'Administration des Beaux-Arts a d'ailleurs réuni à la chalcographie toutes les planches d'œuvres commandées sur le crédit annuel des travaux d'art.

Nous avons dit aussi qu'il existait un service de moulage

Avant l'an VIII, une Commission spéciale était chargée de surveiller le moulage des figures artistiques de nos musées. Une décision ministérielle du 25 Frimaire an VIII supprima la commission et rattacha le service au Louvre. Ce service avait alors et a depuis conservé pour destination spéciale de mettre à la portée du public, aux prix les plus bas possibles, des reproductions des chefs-d'œuvre de la statuaire et de la sculpture architecturale, dignes de servir de modèles, soit pour l'industrie, soit pour l'étude des arts du dessin.

Un décret du 27 janvier 1898 en réglemente actuellement le fonctionnement (1).

Après la gravure et le moulage, la photographie est propre à la reproduction la plus vivante des pein-

1. L'atelier des moulages relève du département des Antiquités grecques et romaines.

Cependant il ne peut être tiré d'épreuves d'un moule nouveau qu'autant que ce moule a été approuvé par le conservateur du département dans lequel est placée l'œuvre originale. Le prix de chaque moulage est fixé par arrêté ministériel sur la proposition du Directeur des musées nationaux après avis du conservateur du département dans lequel est placée l'œuvre originale.

tures comme à celle des simples dessins. Deux moyens s'offraient à l'Administration des Musées : ou la liberté pour tous ou pour elle le monopole. Elle s'est placée entre ces deux extrêmes dont l'un ne tenait pas assez compte de ce qu'il convient d'accorder aux efforts individuels et dont l'autre n'eût pas suffi pour garantir à la fois au public l'excellence de la reproduction des chefs-d'œuvre et leur vente à bon marché.

Nul photographe n'est exclu du Louvre et l'Administration accorde toujours aux artistes sérieux l'autorisation de reproduire les œuvres exposées à leurs frais et risques ; mais pour donner satisfaction au double intérêt que nous indiquions, l'Administration des Beaux-Arts a concédé le titre de photographe du Louvre et des Musées nationaux avec le privilège de la vente à l'intérieur du Musée

2^o Musée du Luxembourg.

Ce musée est spécialement consacré aux ouvrages de peinture et de sculpture contemporaines, aux œuvres des artistes vivants. Il est composé pour la plus grande partie des acquisitions faites par le Ministère des Beaux-Arts au Salon annuel.

Le Palais du Luxembourg, bâti par Marie de Médicis, fut, dès le début, riche en trésors artistiques. Jean-Philippe de Champagne, Duchesne et, sous Duchesne, le Poussin qui ne faisait alors que com-

mencer à peindre, avaient été appelés à le décorer.

En 1750, le marquis d'Angiviller après La Font de Saint-Yenne, avait obtenu de la Royauté qu'elle admit le public à partager avec elle la jouissance de ses richesses d'art; ce fut le Luxembourg qui reçut les premières visites. Les riches dessins de Raphaël et du Poussin complétaient avec la série des Rubens cette collection de choix.

A la Révolution, tout fut dispersé. Le palais fut restauré, d'abord par le Directoire, ensuite par le Sénat et Chaptal, ministre de l'Intérieur, décida en 1801 la création d'un musée dans le palais au moyen des tableaux ayant appartenu à la collection royale.

Toutefois en 1815, la plus grande partie de ces œuvres allèrent combler les lacunes du Louvre. Le 24 avril 1818, la galerie étant déjà presque vide, une ordonnance royale consacrait le musée à sa destination actuelle, c'est-à-dire aux œuvres des artistes français vivants.

Il en résulte que le Luxembourg est ainsi devenu, en quelque sorte, un musée de passage que traversent les œuvres acquises par l'Etat, pour entrer après la mort de leurs auteurs au Musée du Louvre lorsqu'on les en juge dignes, ou pour aller orner les résidences de l'Etat ou des musées de province.

En 1883, on décida d'affecter une salle du Luxembourg aux artistes étrangers et de fixer à 10 ans après leur mort la durée du séjour des œuvres des artistes vivants au Luxembourg. Cette double règle

n'a pas été abrogée ; mais il s'en faut de beaucoup qu'elle soit strictement observée.

Ajoutons que le palais lui même étant affecté entièrement au service de l'Etat, le musée a été installé dans un bâtiment spécial auquel on a annexé l'ancienne orangerie. On a décidé en principe son transfert dans les bâtiments de l'ancien Grand Séminaire de Saint-Sulpice.

3^e Musée de Versailles.

Le Musée de Versailles est la collection la plus riche et la plus variée d'ouvrages d'art qu'une nation ait jamais consacrée aux souvenirs de son histoire, sièges et batailles, conquêtes, faits historiques, tableaux, portraits, statues, etc. ; c'est une sorte de Panthéon dont l'intérêt est encore accru par celui d'un palais qui pendant plus d'un siècle a été la résidence de la monarchie française (1).

En 1832 Louis-Philippe, voulant donner à ce monument maintenu dans le domaine de la Couronne une destination digne de sa grandeur résolut d'y rassembler tous les grands souvenirs de notre histoire. Il donna l'ordre de rechercher dans les dépôts de la Couronne et dans les résidences royales toutes les peintures, statues, objets d'art qui offriraient un caractère historique. D'autres œuvres du

1. Le château de Versailles, bâti par Jacques Lemercier, n'était d'abord qu'un simple rendez-vous de chasse. En 1682, Louis XIV y fixa le siège de la royauté, malgré l'opposition de Colbert.

même ordre furent commandées aux artistes contemporains. Ainsi fut constitué le Musée dont la création remonte à l'ordonnance royale du 1^{er} septembre 1833.

Les palais des Grand et Petit Trianon, dépendances du château de Versailles, renferment également des objets d'art. (peintures et sculptures) qui font partie des collections des musées nationaux et dont le catalogue, comme celui du Musée de Versailles, a été publié par l'Administration.

4^o Musées de Compiègne et Fontainebleau.

Les collections de Compiègne et de Fontainebleau ne sont pas à proprement parler des musées distincts pas plus que celles des deux Trianons.

5^o Musée de Saint-Germain.

Le vieux château de Saint-Germain, rebâti une première fois en 1366 par Charles II, une seconde fois par Charles V, une troisième fois en 1862, abrite aujourd'hui un musée d'antiquités nationales auquel le décret de fondation donna le nom de Musée Gallo-Romain.

Il renferme des collections d'armes de pierre et de bronze, des modèles de machines de guerre et les monuments les plus importants de l'époque gallo-romaine.

6^o *Musée de Cluny.*

Le *Musée des Thermes de Cluny* occupe à Paris deux monuments d'origine et de conservation fort différentes : un palais gallo-romain qui date des premières années du iv^e siècle et qui est le seul vestige des constructions élevées à Lutèce par les empereurs, et un hôtel datant des dernières années du iv^e siècle, et qui avait appartenu à l'Ordre de Cluny jusqu'à la fin du xviii^e siècle. Devenu propriété nationale, à la Révolution, affecté à la Ville de Paris, cet hôtel fut aliéné par la Ville au commencement du xix^e siècle et acquis par du Sommerard en 1833. Cet archéologue distingué y réunit des collections du Moyen-Age et de la Renaissance. En 1843, à sa mort, l'Etat, par loi du 24 juillet 1843, en fit l'acquisition ainsi que de la collection et la Ville de Paris lui offrit les ruines du Palais des Thermes.

Le Musée de Cluny rentra à cette époque dans les attributions de la Commission des travaux historiques qui contrôlait non seulement les acquisitions d'œuvres d'art, l'accroissement et le classement des collections, mais encore les dépenses d'entretien et de restauration des bâtiments. Il y avait là une heureuse unité d'action qui embrassait les collections aussi bien que le monument qui en forme le cadre et qui a été un élément important de succès pour le Musée de Cluny.

Aussi, la Commission instituée en 1878 pour préparer un projet de réorganisation des services administratifs des Beaux-Arts, après avoir constaté que le Musée de Cluny devait avoir une existence à part et rester distinct du groupe des quatre Musées nationaux, avait vivement recommandé le maintien de cet état de choses.

Cependant, la loi du 30 janvier 1907 en a décidé autrement : elle a modifié l'art. 52 de la loi du 16 avril 1895 en ajoutant le Musée de Cluny aux quatre Musées nationaux dont la réunion avait été dotée de la personnalité civile.

7° Ecole du Louvre.

L'Administration des Musées nationaux se complète par un organe d'enseignement qu'il y a lieu de ne pas confondre avec les autres établissements d'enseignement des Beaux-Arts à cause de son caractère tout spécial et parce qu'il est intimement lié au fonctionnement même des musées : c'est l'Ecole du Louvre.

On a pensé, avec raison, qu'un grand musée comme le Louvre ne devait pas être un simple dépôt d'œuvres d'art, mais être complété par un enseignement approprié donné au musée même. Sans doute déjà dans certaines chaires de la Sorbonne et du Collège de France, des professeurs éminents enseignaient l'archéologie et l'histoire de

l'art. Mais cet enseignement avait besoin d'être complété par des leçons pratiques.

C'est guidé par cette pensée, que M. Alexandre Bertrand, conservateur du Musée de Saint-Germain, esquissa, en 1875, le programme d'un cours d'archéologie en 30 leçons. En 1879, des conférences furent inaugurées au Louvre. D'autres suivirent, encouragées par l'Administration. Certains conservateurs entreprirent des cours privés, gratuits et volontaires, réunissant dans un local du Louvre, un petit nombre d'auditeurs bénévoles.

Telles sont les origines de l'Ecole qui fut officiellement créée par le décret du 24 janvier 1882 et confirmée par celui du 25 juillet de la même année. Le 11 novembre 1884, un arrêté ministériel approuvait le règlement de la nouvelle école.

Uniquement orientée, au début, vers l'archéologie, le programme de l'Ecole du Louvre n'a pas tardé à comprendre l'histoire de la peinture et de la sculpture, et aussi celle des arts industriels. Les études ont une durée de trois ans et sont sanctionnées par des examens et la soutenance d'une thèse qui, si elle est jugée suffisante, donne lieu à la délivrance du diplôme d'élève de l'Ecole du Louvre. Ce diplôme n'est, d'ailleurs, délivré qu'avec parcimonie, encore que le nombre des élèves soit assez élevé ; il est vrai que parmi eux figurent beaucoup d'auditeurs qui ne sont que des amateurs curieux de belles choses

En somme, l'Ecole du Louvre paraît remplir à l'égard des Arts le rôle que remplit l'Ecole des

Hautes Etudes à l'égard des Sciences, et constitue en même temps une sorte d'Ecole normale pour le personnel technique des Musées de l'Etat et de province.

D. — *Etude critique de l'administration des musées nationaux.*

La sécurité et la garde des collections est la première des fonctions que l'administration des Musées nationaux ait à remplir. Le décret organique de 1893 ne contient à cet égard qu'une seule disposition ; mais elle paraît importante, car elle constitue le directeur même, au Louvre, et les conservateurs, dans les autres musées, gardiens supérieurs des collections qui leur sont confiées. Cette disposition est celle qui les oblige à la résidence dans les bâtiments du musée avec interdiction de s'absenter sans autorisation préalable.

Malheureusement cette mesure a eu, tout au moins en ce qui concerne le Louvre, plus d'inconvénients que d'avantages. La présence à demeure, dans les locaux dépendant directement du musée, de fonctionnaires ou de gardiens autres que les concierges et même de services administratifs a pour effet d'occasionner aux heures où les salles sont fermées des allées et venues qui rendent le contrôle difficile et favorisent les soustractions. Elle augmente aussi les dangers d'incendie qui, au Louvre notamment, ont été pendant longtemps redoutables et le

sont encore, quoique dans une moindre mesure. Aussi depuis deux ans, le Directeur des Musées nationaux n'est plus logé au Louvre.

Quant aux conditions d'admission du public et des artistes dans les galeries, elles sont très larges : le public est admis gratuitement dans les musées nationaux tous les jours de la semaine, sauf le lundi. Pour les artistes, les extrêmes facilités que l'administration des musées leur donne pour leurs études va jusqu'à permettre d'installer devant les tableaux tant de copistes que la vue même des originaux est dérobée aux visiteurs.

Que la garde des collections soit effective, satisfaisante, trop de faits démontrent qu'il n'en est rien. Nous ne rappellerons ici ni les lacérations de tableaux, ni le trop célèbre et effarant vol de la Joconde qui d'ailleurs n'était point un fait isolé. Les règlements les plus minutieux et les plus ordonnés ne servent à rien s'il n'y a pas un personnel suffisant pour en permettre l'application, ni une autorité assez forte pour en imposer le respect au personnel à tous les degrés. Or, c'est bien le double défaut dont souffrent nos musées au point de vue de la conservation des collections. Le personnel est insuffisant ; ce personnel est mal payé, donc mécontent et tout disposé à mal faire son service ; cela d'autant plus que dans la nomination les recommandations et influences politiques jouent un rôle prépondérant. Le directeur et les chefs de service, — surtout si, comme cela s'est produit trop souvent, ils sentent leurs efforts

contrecarrés, — ne sont donc pas obéis et ne peuvent parvenir à faire exécuter les consignes. Il ne faut incriminer ni le système ni les règles, mais les hommes, et les responsables ont été surtout ceux qui, en vue de considérations d'ordre personnel, ont désarmé les fonctionnaires auxquels le service est confié. Les règlements étaient d'ailleurs insuffisants. A titre d'exemple nous citerons ce fait que des tableaux pouvaient être déplacés, en vue de leur reproduction par la photographie, sans qu'un chef de service en fût avisé.

L'ordre a été rétabli et la surveillance rendue plus efficace. Mais pour cela il a fallu mettre à la tête de ce service un homme choisi dans une administration étrangère où, par nature et nécessité l'énergie est le caractère prépondérant des chefs de service.

Il a fallu aussi modifier l'organisation du personnel des gardiens et interdire les déplacements des objets d'art sans autorisation expresse.

La garde, la conservation, la visite, l'étude, ainsi réglés, l'administration des musées nationaux a encore à pourvoir à la réunion et à la vulgarisation des renseignements de nature diverse qui doivent servir de guide aux artistes et au public parmi les objets innombrables dont elle est le dépositaire.

Ce besoin ne sera satisfait que si :

1° Les objets exposés portent les indications élémentaires qui concernent chacun d'eux ;

2° Si les visiteurs peuvent se procurer à bon marché une notice contenant des développements indis-

pensables à l'intelligence de l'œuvre, hors de la vue de l'original.

3° Si le public d'élite (artistes et connaisseurs) peut trouver dans un catalogue raisonné et constituant un véritable ouvrage d'érudition les éléments de comparaison et d'étude que les musées sont destinés à lui fournir.

Ce triple besoin n'a pas encore reçu complète satisfaction, bien que depuis un certain nombre d'années de réels progrès aient été réalisés. Le nouveau catalogue a été récemment adjugé. Il y avait 11 ans que les visiteurs n'avaient pu se le procurer : non pas qu'il fût inexistant, mais l'administration n'ayant pu admettre au moment de son impression en 1901 les prétentions de l'éditeur, celui-ci préféra ne pas le mettre en vente. Le classement des œuvres a été également assuré d'une manière de plus en plus satisfaisante. Plusieurs salles ont été mieux agencées et certaines œuvres mises en meilleure place.

Il reste cependant encore beaucoup à faire sous ce rapport. Il serait à souhaiter que tous les locaux encore occupés par des services administratifs et notamment par le Ministère des Finances fussent rendus libres et affectés au musée de manière à donner suffisamment d'espace pour que les tableaux ne fussent placés que sur deux rangs, c'est-à-dire toujours à la portée de l'œil.

Il faudrait également combler les lacunes, faire de nombreuses acquisitions nouvelles. Et cela est vrai

non pas seulement pour le Louvre mais encore pour tous les autres Musées.

Actuellement l'Etat dépense pour les Musées nationaux une somme globale de 1.234.000 francs pour le personnel et matériel. Il faut y ajouter 165.000 francs comme subventions pour acquisitions d'objets artistiques, archéologiques et historiques. Nous obtenons ainsi un total de près d'un million et demi, somme respectable. La part réservée aux acquisitions n'en est pas moins très restreinte. Fort heureusement la création de la collectivité des Musées nationaux, dont nous avons déjà parlé, a permis de tourner cette difficulté. Son budget qui était en 1906 de 410.000 francs avait plus que triplé en 1910 : (1.428.000 francs environ). Sur ce total une somme annuelle de 55.000 francs (en 1910) est mise à la disposition du ministre pour achats courants effectués après avis du Comité consultatif. Le surplus est affecté à des acquisitions extraordinaires ou mis en réserve pour les années suivantes.

Il nous faut signaler aussi l'heureuse création de ces sociétés d'amateurs éclairés, les Amis du Louvre, les Amis de Versailles, qui outre le contrôle moral qu'elles assurent en ce qui concerne la gestion administrative et les acquisitions, suscitent les dons soit d'œuvres d'art soit d'argent et qui ainsi directement ou indirectement fournissent une aide pécuniaire appréciable.

Enfin on a songé bien souvent à rendre payante, certains jours de la semaine, l'entrée des Musées qui

actuellement est gratuite en vertu du décret du 23 juillet 1793. Dans les pays voisins ce système est presque partout en vigueur et en fait ce sont surtout les étrangers qui payeraient cette taxe puisque dans la semaine ce sont principalement eux qui visitent nos Musées.

Mais comme on l'a fait fort justement observer cette exigence serait contraire à toutes nos traditions de libéralisme et d'hospitalité et risquerait de ne donner que des ressources bien inférieures à celles que l'on prévoit. En fait toutes les fois qu'une proposition en ce sens a été formulée au Parlement elle a été repoussée.

E. — *Autres Musées appartenant à l'Etat.*

Nous passerons à présent rapidement en revue un certain nombre de Musées appartenant à l'Etat, mais qui n'ont pas reçu le titre de musées nationaux, et qui présentent certainement un intérêt artistique moindre que ceux que nous avons étudiés jusqu'à présent

Le *Musée de Sculpture comparée* dont l'idée remonte à un arrêté ministériel du 17 septembre 1834, pris par M. Thiers, mais qui ne fut pas exécuté, a son origine dans le musée d'études ouvert à l'Ecole des Beaux-Arts en 1876 et qui comprenait des plâtres, moulages et reproductions d'œuvres célèbres de la statuaire et de l'architecture soit de l'antiquité, soit des temps modernes.

Il fut transféré en 1879 dans le Trocadéro, organisé avec le concours d'une Commission nommée par arrêté ministériel du 4 juillet 1879 et ouvert au public trois ans après le 28 mai 1882 sous le nom de « Musée de Sculpture comparée ».

Il était placé dans les attributions spéciales de la Commission des monuments historiques et devait se composer d'éléments choisis avec soin et dont le classement méthodique permettrait d'étudier le développement de l'art dans chaque centre de développement.

Cependant ce programme ne répondait qu'incomplètement au titre même du Musée. Les exemplaires antiques n'y figuraient que comme éléments de comparaison et de rapprochement avec la sculpture française et le moyen-âge et la Renaissance n'y apparaissaient également qu'au second plan et leurs manifestations les plus éclatantes n'y avaient pas trouvé de place. C'est ce qui a donné ultérieurement l'idée de lui annexer en quelque sorte dans l'une des ailes du Palais un musée consacré spécialement aux moulages d'après l'antique et qui n'a pas encore reçu tout le développement que l'on a prévu.

Ce second musée dépend du service des Musées nationaux.

Quand au *Musée Khmer*, dont l'organisation n'est pas non plus achevée, il comprend des spécimens de l'art Khmer, dont le noyau est constitué par des bas-reliefs statues, sculptures, rapportés du Cambodge en 1873 par M. le lieutenant de vaisseau Delaporte.

Le *Musée Gustave Moreau* a été institué par l'article 72 de la loi du 30 mars 1902 qui l'a investi de la personnalité civile, mais à titre distinct : cet établissement ne participe pas à la Caisse des Musées nationaux.

Le *Musée Guimet*, cédé à l'Etat en vertu d'une Convention du 22 juillet 1885, approuvée par la loi du 7 août 1885, relève de la direction de l'Enseignement supérieur du Ministère de l'Instruction publique. Il jouit de la personnalité civile (Loi du 8 avril 1910, art. 122). Il ne présente d'ailleurs que peu d'intérêt au point de vue purement esthétique.

Nous ne pouvons passer sous silence les deux collections formant deux départements de la Bibliothèque nationale, qui, bien qu'elles ne relèvent point de la direction des Beaux-Arts, mais d'une autre direction du Ministère de l'Instruction publique, n'en constituent pas moins des musées d'Art. Ce sont les deux Cabinets des Estampes et des Médailles.

L'origine du Cabinet des Estampes remonte à Colbert qui acquit, pour une somme modique, la magnifique collection d'estampes formée par l'abbé de Marolles, comprenant 123.400 pièces et qui confia aux artistes contemporains le soin de reproduire les œuvres célèbres de l'époque ou du siècle précédent et les événements les plus marquants du règne. L'entreprise eut plein succès ; en 13 ans, plus de 1.000 pièces furent gravées : leur ensemble forma le cabinet du roi.

Ce Cabinet s'enrichit de legs successifs, d'abord de la collection de portraits que Clément, bibliothécaire du roi sous Louvois, légua à la bibliothèque, recueil qui contenait plus de 18.000 pièces, puis de la collection Gaignières qui y fit entrer 210 portefeuilles de portraits.

Ce fut seulement vers 1720 que sur la proposition de l'abbé Bignon, son directeur, la Bibliothèque fut divisée en quatre départements. De cette époque date la fondation du département des estampes et planches gravées.

Pendant la Révolution, le cabinet reste stationnaire. Sous l'Empire il s'enrichit des estampes prises sur l'étranger et qui furent d'ailleurs restituées en 1815. De nouvelles acquisitions faites au cours du XIX^e siècle et de nouveaux dons ont porté l'ensemble des collections à plus de 2.200.000 pièces conservées dans 14.500 volumes et 4.000 portefeuilles.

D'ailleurs en dehors des acquisitions extraordinaires, et des donations dont il peut être l'objet, le cabinet des Estampes s'augmente chaque année de 20.000 pièces environ, par le seul jeu du dépôt légal.

Le premier fond du *Cabinet des Médailles* a été constitué sous Colbert par le legs de Gaston d'Orléans, comprenant médailles, figures de bronze, pierres gravées.

La collection s'augmenta assez rapidement par des legs postérieurs et grâce aux pièces rapportées

d'Italie, de Grèce, et d'Egypte par le voyageur Vail-
lant sur l'ordre de Colbert.

Louis XIV la fit transporter à Versailles, en 1684, enrichie encore par les soins de Louvois de médailles en bronze et en or du plus haut prix. En 1720 une ordonnance de Louis XV la ramenait à Paris.

Jusqu'à la Révolution, la Bibliothèque ne cessa d'acquérir de nouvelles richesses, entre autres la collection de numismatique romaine de M. de Cary ; elle reçut de M. de Caylus son incomparable collection numismatique de l'antiquité. Pendant la Révolution, la suppression des établissements religieux fit entrer au département des Médailles les trésors des églises qui vinrent compléter les collections. Des crédits extraordinaires furent d'ailleurs accordés à ce moment pour diverses acquisitions importantes.

La Bibliothèque nationale contient encore un grand nombre d'œuvres d'art qui se trouvent confondues avec les manuscrits : ce sont les précieuses enluminures dont la plupart sont enrichis et parmi lesquelles certains livres d'heures et certaines bibles, comme celle de Charles le Chauve, peuvent être cités comme des modèles achevés de l'art du moyen-âge.

F. — *Musées spéciaux.*

Il existe aussi des musées qui font partie de divers établissements de l'Etat. Ceux qui se rattachent à notre sujet sont :

1° Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts.

Il remonte aux origines mêmes de l'Académie de peinture et de sculpture dont l'Ecole des Beaux-Arts s'est trouvée l'héritière en 1793.

Ce musée n'a toutefois, acquis sa grande importance pédagogique que dans ce siècle, après l'installation de l'Ecole dans l'ancien couvent des Petits Augustins, rue Bonaparte.

Aux débris des collections de l'Académie de peinture et de sculpture, à la collection des fragments antiques, aux restes de l'ancien musée des monuments français, sont venus s'ajouter d'innombrables moulages des sculptures de l'antiquité, du moyen-âge et de la Renaissance, les meilleures copies du musée européen fondé par Ch. Blanc, les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome et un grand nombre d'autres œuvres d'art.

La collection des moulages est aujourd'hui, avec celle du musée de Berlin, la plus riche de l'Europe entière.

2° Pour mémoire, nous citons ici les Musées des Manufactures nationales dont nous parlerons ailleurs.

3° Le Musée du Conservatoire des Arts et Métiers relevant du Ministère du Commerce et qui comprend des collections — dont plusieurs pièces sont très belles — ayant trait aux arts de la céramique et de la verrerie.

4° Le Musée des Arts décoratifs, dû à l'initiative

privée, mais auquel l'Etat accorde une protection efficace (1).

§ 2

Musées départementaux et municipaux.

Pendant la période révolutionnaire les œuvres d'art qui ne furent ni pillées ni détruites furent, à la suite des décrets qui mettaient à la disposition de la nation les biens du clergé et des émigrés, réunies aux bibliothèques et aux collections scientifiques que certaines villes possédaient déjà et devinrent ainsi le noyau des musées actuels.

Ceux-ci ont été constitués définitivement et enrichis soit par des dons soit par des acquisitions faites directement par les municipalités intéressées et aussi par l'envoi d'œuvres d'art prélevées sur les collections appartenant à l'Etat. C'est ainsi que sous le Consulat et l'Empire l'arrêté du 24 Fructidor an VIII et le décret du 15 Février 1811 gratifièrent une quinzaine de villes de toiles et de sculptures empruntées au Louvre et à Versailles.

La Restauration et le Gouvernement de Juillet

1. Sa création est due à l'action combinée de l'Union Centrale des Beaux-Arts et d'un Comité des Arts décoratifs fondé par la revue « L'Art » et qui voulaient organiser en France un musée industriel, artistique, analogue au célèbre South-Kenington Museum existant en Angleterre.

envoyèrent également en province quelques tableaux acquis à la suite des salons annuels, mais à de longs intervalles.

L'acquisition du Musée Campana autorisée par une loi du 2 juillet 1861, permit au Gouvernement de disposer au profit des musées départementaux d'une partie des richesses d'art qui en provenaient. Une Commission fut nommée pour désigner les objets devant être gardés au Musée du Louvre et ceux qui seraient ainsi détachés.

Plus tard, aux termes d'un décret rendu le 26 mars 1869, il fut décidé que la direction des musées dresserait un état des tableaux et objets d'art faisant partie de la dotation de la Couronne qui pourraient être, sans inconvénient, distraits des collections centrales en faveur de celles de province. L'Empire tomba sans que le travail fut terminé. En 1872, la question fut reprise et par les soins du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, près de 4.000 œuvres furent réparties entre les différents musées des départements.

Il n'y a pas eu, depuis lors, de nouvelle distribution ayant un même caractère de généralité, mais les musées de province s'augmentent maintenant, continuellement, non seulement par des libéralités privées, et des acquisitions directes, plus fréquentes, mais, et principalement, par les envois de tableaux et d'œuvres d'art que la direction des Beaux-Arts leur fait chaque année, au moyen des achats faits au Salon au nom de l'Etat.

C'est ainsi que depuis 20 ans, à côté des importantes collections locales déjà formées ou en voie de l'être, se sont groupés un assez grand nombre de musées de moindre importance qui doivent en grande partie leur existence ou leur accroissement au concours de l'Etat.

Ces musées, nous avons déjà eu l'occasion de l'indiquer, sont d'une valeur très inégale, les uns riches, les autres d'une telle pauvreté qu'il vaudrait mieux les supprimer. Leurs organisation et administration sont en outre fréquemment fort défectueuses. Trop souvent la conservation des œuvres d'art n'est assurée ni contre les dangers d'incendie, de vol ou de dégradation, ni contre les effets de l'humidité. Le classement est défectueux : point d'étiquettes ni de catalogues : certains ne sont même que très irrégulièrement ouverts au public. Les ressources, d'ailleurs, font trop souvent défaut. L'Etat sans doute leur envoie des œuvres achetées aux Salons, mais celles-ci n'ont pas toujours de valeur artistique. Par contre il arrive que l'Etat fait entrer dans ses musées nationaux plutôt que de les laisser sur place ou tout au moins de les attribuer aux musées locaux, des œuvres qui auraient dû rester dans leur pays et dans leur cadre, où elles sont vivantes, alors que partout ailleurs elles sont mortes.

On ne peut que regretter cette tendance centralisatrice qui veut faire affluer toutes nos richesses d'art à Paris et en dépouiller la nation au profit de la capitale.

C'est aussi contre le terrible fléau des restaurations intempestives et des acquisitions injustifiées que les musées devraient être protégés. Or le point faible de leur organisation est l'absence presque complète de contrôle de la part de l'Etat et l'insuffisance des moyens d'action dont dispose à leur égard l'Administration des Beaux-Arts.

Sans doute une loi du 9 Frimaire an III (29 septembre 1794) — toujours en vigueur — se préoccupe des moyens de sauvegarder leurs richesses. En prévision des risques d'incendie, que courent les musées par suite de l'imprévoyance des communes, elle édicte la défense d'établir aucun atelier d'armes, de salpêtre, aucun magasin de fourrage, aucune matière combustible dans les bâtiments où il y a des bibliothèques, muséums, cabinets d'histoire naturelle et autres collections précieuses d'objets de science et d'art. Mais ces dispositions très utiles sont bien insuffisantes, d'autant plus qu'elles sont loin d'être observées. Plusieurs enquêtes, notamment celle de 1898, ont révélé que les municipalités n'en tenaient aucun compte.

L'Administration a cependant depuis 1852 un moyen de contrôle qui a déjà conduit à une amélioration certaine. Jusqu'à cette date les conservateurs étaient nommés par les autorités locales pour ainsi dire au hasard sans justification de compétence et l'administration centrale restait complètement étrangère à ces choix. Le décret-loi du 25 mars 1852 attribue désormais aux Préfets les nominations des

conservateurs sur la présentation des maires. L'administration fait aujourd'hui un usage constant de cette disposition et ainsi a acquis un moyen d'action qui pourra donner les meilleurs résultats.

Il ne faut pas oublier cependant que certains musées, dont la création a été due à l'initiative privée, jouissent d'une indépendance plus grande encore et que lorsqu'ils n'entrent pas dans le domaine de la commune ou du département, le préfet n'a aucun pouvoir de contrôle sur la nomination de leur conservateur. Telle est du moins la jurisprudence du Conseil d'Etat qui a eu à trancher cette question à propos du Musée Calvet à Avignon par un arrêt du 19 mai 1893 (1).

La situation légale des musées est très délicate et la direction des Beaux-Arts avec les deux seules armes qu'elle possède, la loi d'isolement du 9 Frimaire an III, et le décret de centralisation du 25 Mars 1852, ne peut exercer sur les musées de province

1. Lorsqu'un musée a une existence indépendante et est soumis à des règles spéciales par un testament dont un décret du Conseil d'Etat a sanctionné les dispositions, ce musée ne peut être assimilé à un musée municipal dont il appartient au Préfet de nommer et de révoquer le conservateur en vertu du décret précité de 1852.

Par suite, lorsque le décret qui a réglé le mode d'organisation de ce musée conformément au testament, porte que le conservateur est nommé par le maire sur une liste de présentation dressée par le Conseil d'administration et révoqué par lui, sur demande de ce Conseil, le préfet commet un excès de pouvoir en mettant d'office le conservateur à la retraite et en nommant son successeur sans intervention du Conseil d'Administration et par application du décret de 1852 (Conseil d'Etat 19 mai 1893).

qu'un contrôle plein de mesure et en quelque sorte consenti. En outre, la diversité d'origine, de nature et d'importance des collections départementales ou municipales, l'empêche, au moins actuellement, d'assurer l'existence d'un régime uniforme et offrant des garanties solides et générales d'ordre et de bonne gestion.

Cependant beaucoup a été réalisé à cet égard dans ces dernières années. L'usage constant que l'Administration a fait du décret de 1852, l'a conduite à la constitution d'un personnel de conservateurs à la hauteur de leur tâche et grâce au concours de la Commission de l'Inventaire général des richesses de la France, l'œuvre de confection des catalogues pourra être menée à bonne fin.

Au surplus, l'Administration a, sur certains musées de province, un moyen d'action indirect, mais très efficace, grâce à la part qu'elle a prise à leur constitution et à celle qu'elle prend chaque jour à leur enrichissement. Elle puise dans ce concours la possibilité de faire prévaloir sa volonté. Les administrateurs des musées de province attendent beaucoup d'elle ; ils savent d'ailleurs qu'ils ne sont que les dépositaires des objets d'art qui leur ont été attribués et que l'Administration est en possession du droit de les leur reprendre si elle venait à concevoir des craintes pour leur sécurité ou seulement à éprouver de sérieux mécomptes sur leur installation (1).

1. Ce droit est constant pour les objets que l'Administration a

Ajoutons que les musées départementaux ou communaux peuvent, aux termes de l'art. 52§ 2 de la loi du 16 avril 1895, être investis de la personnalité civile, si les Départements ou les Villes qui en sont propriétaires le demandent, au même titre d'ailleurs que les musées de l'Etat, mais sans être compris pour ce motif dans la collectivité des Musées nationaux. La reconnaissance d'utilité publique sera accordée par décret ; or il est bien évident que l'Administration aura soin de fixer dans ce décret les pouvoirs de contrôle qui devront lui appartenir.

SECTION II

Monuments historiques.

C'est seulement pendant la période révolutionnaire que l'idée de conserver les monuments et objets d'art, témoins de l'histoire de la France, se manifesta par la voie législative, au moment même où la notion de musée public fut nettement dégagée et où les collections royales furent exposées à l'admiration du public.

Malheureusement, les passions politiques étaient trop violentes à ce moment pour que les mesures prises le fussent dans un esprit suffisamment libéral et d'une manière efficace. Les mêmes raisons qui faisaient détruire aux Gobelins et à Beauvais des tapisseries qui rappelaient l'ancien régime, faisaient

confiés récemment aux Musées, car elle ne manque jamais de stipuler dans la décision d'attribution que celle-ci n'est faite qu'à titre de dépôt.

ordonner « la destruction des monuments susceptibles de rappeler la féodalité et l'anéantissement de tout ce qui était propre à faire revivre le souvenir du despotisme » (1). Et les autorités locales ne se firent pas faute d'user largement de cette invitation.

Les premiers textes, les décrets des 11-14 Avril 1792 et 16 Septembre-19 Novembre 1792, visaient surtout la conservation des statues, vases et autres objets contenus dans les édifices ayant appartenu à la Couronne ou aux émigrés et s'occupaient de la constitution des musées. Deux autres décrets, en date des 15-17 Avril 1793 et 6-26 Juin 1793, interdirent les dégradations ou mutilations des chefs-d'œuvre exposés dans les lieux publics ou des monuments dépendant des propriétés nationales, et les punirent de deux ans de détention ou de fers. Mais cette législation supposait chez les auteurs du délit l'intention criminelle et pour ce motif, restait inefficace. Il en fut de même ultérieurement des articles 257 et 434 à 462 du Code pénal.

Le premier de ces textes punit de deux ans de prison et de 500 francs d'amende les dégradations des monuments, statues, et autres objets destinés à l'utilité ou à la décoration publique et élevés par l'autorité publique ou avec son autorisation. Les articles 434 à 462 punissent les « destructions, dégradations et dommages » à la propriété d'autrui. Mais supposant eux aussi l'intention criminelle chez les délin-

1. Décrets des 11-14 août 1792 et 16 septembre-19 novembre 1792.

quants, ils ne sont pas applicables aux auteurs de restaurations opérées à tort ; ils ne le sont surtout pas au propriétaire qui détruit, mutile ou dégrade son propre bien. Cette législation s'inspirait du respect absolu de droit de propriété soit de l'Etat, soit des personnes morales publiques, et frappait ainsi d'impuissance les autorités qui voulaient intervenir.

Au surplus, l'Etat lui-même donnait l'exemple de destructions accomplies sans nécessité, d'aliénations regrettables d'objets mobiliers, de restaurations fâcheuses.

La seule arme efficace que possédaient les pouvoirs publics était le droit d'expropriation. En effet, la loi du 8 mars 1810 permettait l'expropriation dans l'intérêt de la conservation des monuments, comme le prouve le procès-verbal de la séance du Conseil d'Etat du 4 janvier 1810. Il en fut de même de la loi du 3 mars 1841 ; lors de sa discussion, en effet, un amendement de M. Vatout en ce sens, fut rejeté comme inutile (1). Mais cette arme était insuffisante parce que trop onéreuse et trop compliquée. L'Etat ne s'en servit que rarement (2).

« Il y avait, dit M. Ducrocq (3), lutte entre deux

1. Voir des déclarations du Garde des Sceaux lors de la discussion à la Chambre.

2. Notamment pour le dégagement du théâtre d'Orange (Ordonnance du 3 octobre 1845), pour celui du théâtre d'Arles et pour les menhirs de Carnac (décret du 8 juin 1874).

3. Ducrocq, La loi du 30 mars 1887 sur la conservation des monuments et objets mobiliers.

grandes idées, entre deux principes, celui de l'inviolabilité du droit de propriété et l'intérêt national de l'histoire et de l'art, impossible à sauvegarder sans contraindre le propriétaire des monuments et objets historiques ou artistiques ».

Bien des tentatives furent faites par les archéologues, les artistes, les écrivains, les Sociétés savantes, pour obtenir de l'Etat une action plus efficace. Elles aboutirent en 1830 à faire voter par les Chambres, pour la conservation des monuments historiques, un crédit qui, depuis cette époque a toujours été inscrit au budget et qui, de 80.000 francs à l'origine atteint aujourd'hui le chiffre global de près de cinq millions.

En 1837, M. de Montalivet, Ministre de l'Intérieur, constitua, par un arrêté du 29 septembre 1837, la Commission des Monuments historiques qui, en réalité, ne commença à fonctionner qu'en 1839. Cette Commission avait pour mission d'établir le classement des ouvrages dignes d'être conservés, et de procéder aux réparations les plus urgentes. Les monuments à classer lui étaient signalés soit par les inspecteurs généraux ou par ses membres, soit par les Sociétés savantes ou même des particuliers.

Ce service fut rattaché successivement à différents Ministères, suivant les époques le Ministère de l'Intérieur, le Ministère d'Etat, celui des Beaux-Arts, le Ministère de l'Instruction publique. Aujourd'hui il est rattaché au Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts. La constitution et les attributions de cette Commission ont d'ailleurs souvent varié.

L'Etat, sans doute, avait ainsi gagné certaines facilités d'intervention, mais bien illusoires, lorsqu'il s'agissait de monuments appartenant à des particuliers. Le classement opéré par les soins de la Commission et qui se trouvait consacré par un arrêté du Ministre ne pouvait produire aucun effet juridique à l'égard des propriétaires. Même en ce qui concerne les édifices affectés à des services publics, le contrôle et l'autorité de la Commission des monuments historiques étaient, en fait, nuls. Le Palais des Papes, à Avignon, les remparts du Mont Saint Michel, la Porte Saint-Georges, à Nancy, furent l'occasion d'autant de conflits administratifs restés célèbres.

La jurisprudence administrative était de son côté intervenue dans un sens favorable aux prétentions des pouvoirs publics. Un arrêt du Conseil d'Etat du 12 mai 1846 (1) avait décidé que le classement d'un monument constituait un acte d'administration et de tutelle non susceptible de recours contentieux ; par un arrêt du 11 avril 1881, le Conseil d'Etat décidait qu'une fabrique ou une commune ne pouvaient demander l'autorisation de contracter un emprunt destiné à pourvoir aux travaux de restauration d'un monument classé avant d'avoir consulté le Ministre de l'Instruction publique sur la question de savoir si les travaux projetés n'étaient pas de nature à altérer le caractère de l'édifice.

1. Lebon, p. 279.

De même les tribunaux civils annulaient les ventes d'objets mobiliers faites par les fabriques sans l'assentiment de l'Etat. Mais cette jurisprudence reposait sur des bases critiquables et n'avait pas encore fait l'objet d'un arrêt de principe de la Cour Suprême.

D'ailleurs ici encore, il ne s'agissait que de mesures accessoires ne pouvant donner qu'une protection indirecte et d'une application fort rare.

Ce n'est que dans le cas où une subvention était demandée que l'Administration des Beaux-Arts, en l'accordant, pouvait stipuler les mesures de conservation qui lui paraissaient opportunes. Alors, il y avait un véritable contrat qui liait le propriétaire du monument ou de l'objet historique à l'occasion duquel il était intervenu.

Il était donc indispensable de donner à l'Etat les pouvoirs qui lui manquaient. Ce fut l'objet de la loi du 30 Mars 1887, complétée par deux décrets du 3 Janvier 1889, l'un portant règlement d'administration publique pour l'application de la loi, l'autre réorganisant la Commission des Monuments historiques.

L'économie de cette loi repose sur ce principe « que l'intérêt général de l'Histoire ou de l'Art exige des sacrifices au droit de propriété, que c'est aux monuments et objets mobiliers classés comme monuments historiques qu'il est nécessaire de les imposer ; mais par respect pour le droit de propriété, la loi n'admet le classement obligatoire que pour l'Etat, les départements, les communes et les établisse-

ments publics, tels que les hôpitaux, hospices, les fabriques, les consistoires, etc. ; pour les particuliers, la loi n'admet qu'un classement facultatif de leur part subordonné à leur assentiment, sauf expropriation, et pour les immeubles seulement » (1). Ce dernier classement constitue un véritable contrat intervenant entre l'Etat et le particulier et dont l'une et l'autre partie peuvent débattre les conditions.

Le classement des immeubles produit des effets juridiques importants par rapport au droit de propriétaire. Le monument est frappé d'une véritable servitude légale qui le frappe en quelques mains qu'il passe. Aucun travail, soit de destruction, soit de réparation, modification ou restauration, ne pourra être entrepris sans l'autorisation du Ministre compétent. Cet immeuble ne pourra faire l'objet d'une expropriation pour cause d'utilité publique sans que le même Ministre ait été appelé à présenter ses observations. Les servitudes d'alignement cessent de le frapper. Enfin, les effets du classement frappent l'immeuble en quelques mains qu'il passe.

De plus, l'article 12 du règlement d'administration publique, — dont la légalité a cependant été souvent mise en doute, parce que ce texte empiéterait sur le domaine du législateur en créant une servitude dont la loi ne parle pas, — interdit pour un certain temps de détruire, restaurer ou réparer les

1. Ducrocq, *op. cit.*, p. 11.

immeubles qui seraient l'objet d'une proposition de classement en cours d'instruction.

Le classement ne donne pas droit à la participation financière en vue des travaux de réparation, de restauration ou d'entretien. Lorsque des subventions sont accordées à cet effet, l'arrêté ministériel qui les alloue doit déterminer les conditions particulières qui peuvent être imposées au propriétaire et mentionner le consentement écrit de celui-ci. Les conditions qui avaient servi de base au classement ne sont plus considérées, en effet, comme intangibles et comme appropriées au nouvel état de choses, et sur de nouvelles bases se formera un nouveau contrat qui règlera désormais les rapports du propriétaire et de l'administration.

L'article 5 de la loi rappelle expressément la faculté d'expropriation qui appartient à l'Administration des Beaux-Arts, d'après le droit commun en matière d'expropriation. Un paragraphe spécial de ce texte prévoit l'expropriation des monuments mégalithiques.

Lorsqu'un monument a perdu de son intérêt ou que le particulier propriétaire trouve trop lourdes les charges qui lui sont imposées, le déclassement pourra être demandé. Ce déclassement a lieu dans les mêmes formes et suivant les mêmes distinctions que le classement. Mais ce déclassement, d'après les interprétations autorisées de la loi, ne sera jamais de droit et le propriétaire ne pourra jamais l'exiger, non plus que le Ministre de l'Instruction publique et des

Beaux-Arts prétendre l'imposer ; car le classement constitue un contrat qui ne pourra être rompu sans un accord de volontés en sens contraire (1).

La loi de 1887 a un effet rétroactif ; les sujétions qu'elle établit, s'appliquent aux monuments déjà classés lors de sa promulgation. La condition des propriétaires se trouvait donc aggravée, aussi, ceux-ci peuvent-ils demander le déclassement, — et il ne pourrait être refusé, — lorsque l'Etat n'a fait aucune dépense pour le monument.

Après avoir réglé la situation des immeubles et précisé les effets de leur classement, le législateur a introduit, dans la loi du 30 mars 1887, une importante innovation relativement aux objets mobiliers qui intéressent l'Histoire ou l'Art. Jusque-là ces objets n'avaient pas fait l'objet d'un classement, à moins qu'ils ne pussent être considérés comme immeuble par destination.

L'article 8 de la loi prescrit que le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts devra procéder au « classement des objets mobiliers appartenant à l'Etat, aux départements, aux communes, aux fabriques et autres établissements publics, dont la conservation présente, au point de vue de l'Histoire ou de l'Art, un intérêt national ».

1. On se base sur cette conception pour dénier la possibilité d'un recours au Conseil d'Etat en cas de refus de déclassement. — V. Tetreau, *Législation relative aux monuments et objets d'art*. Cependant ce contrat sera annulable si son objet vient à disparaître ; si le monument est détruit en grande partie, si son caractère apocryphe est démontré.

Il faut remarquer que ce texte ne vise en aucune manière les objets mobiliers appartenant à des particuliers ; on considérerait en effet comme excessif d'apporter en ce qui les concerne des restrictions au droit de propriété. L'Etat n'a pour eux qu'un seul moyen d'action, l'achat.

On admet généralement que, pour que le classement des objets mobiliers puisse être prononcé, il suffira d'un intérêt soit historique, soit artistique, et non, comme la lettre du texte paraît l'indiquer, d'un intérêt à la fois artistique et historique. Le classement est prononcé dans les mêmes conditions que pour les monuments, après avis de la Commission et par arrêté ministériel. L'initiative appartient soit aux propriétaires, soit au Ministre. En cas de réclamation contre le classement, il est statué, comme pour les immeubles, par décret en la forme des règlements d'administration publique. Une lacune regrettable, — et qui a été grosse de conséquences — existe ici dans la loi : aucune disposition ne règle la situation provisoire des objets qui n'ont pas encore pu être classés et qui sont susceptibles de l'être. Des circulaires ministérielles ont sans doute essayé de leur appliquer des mesures préventives de protection ; mais comme elles ne pouvaient produire aucun effet juridique, elles devaient le plus souvent rester inefficaces.

Le classement a des effets différents selon que les objets auxquels il s'applique appartiennent à l'Etat ou à d'autres établissements publics. S'ils appartiennent

nent à l'Etat, ils sont désormais inaliénables et imprescriptibles (1). S'ils appartiennent à un établissement public, tel que département, commune, etc., aucune aliénation, restauration ou réparation ne peut être entreprise qu'après autorisation du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

La loi prévoit comme sanctions d'abord une action en dommages-intérêts contre les propriétaires ou leurs représentants légaux, qui auraient procédé sans autorisation à des aliénations d'objets mobiliers ou à des restaurations, réparations, etc., soit de monuments, soit d'objets classés contrairement à ses dispositions ; puis la nullité des aliénations d'objets mobiliers consenties au mépris de cette loi ; enfin, le droit de revendication accordé au Ministre de l'Instruction publique en ce qui concerne les objets mobiliers soit irrégulièrement aliénés soit perdus ou volés. Elle ne contient pas de dispositions pénales.

La Commission des Monuments historiques a pour rôle de classer ou déclasser les monuments ou objets présentant un intérêt historique ou artistique ; de proposer la répartition des crédits inscrits au budget pour les acquisitions, restaurations ou réparations ; de donner son avis sur les projets de travaux à effectuer et sur toutes les autres questions

1. Sur la portée de ce texte et la question de savoir si ces objets font partie du domaine public, V. Tetreau, *op. cit.* Notons que divers arrêts avaient déjà admis l'inaliénabilité de certaines catégories d'objets mobiliers appartenant soit à l'Etat, soit à certains établissements publics, notamment aux fabriques.

qui lui sont soumises par le Ministre. Cet avis est obligatoire dans certains cas. Son rôle est d'ailleurs purement consultatif et ses décisions ne lient pas le Ministre.

Elle comprend des Membres de droit et des Membres nommés par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts : ces derniers sont choisis parmi les architectes, archéologues, artistes, sur une liste de trois candidats présentée par la Commission elle-même ; on admet que le Ministre est lié par les désignations ainsi faites (1).

Un décret du 12 avril 1907 a réorganisé le service de la conservation des monuments classés.

Ce personnel relève directement du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; il comprend des architectes en chef, des architectes ordinaires, des vérificateurs et des gardiens de monuments.

Lorsqu'une commune dénuée de ressources est propriétaire d'un immeuble classé et qu'elle se trouve hors d'état d'en assurer le gardiennage, l'Administration des Beaux-Arts peut, si la conservation de l'immeuble présente un intérêt considérable, y attacher, sur l'avis du préfet et après entente avec l'autorité locale, un surveillant rétribué sur les fonds de l'Etat.

Cette législation a été récemment complétée sur deux points et il est question, en ce moment, de la modifier d'une façon assez importante.

1. Tetreau, *op. cit.*, p. 238.

Lors de la séparation des Eglises et de l'Etat, la loi du 9 Décembre 1905 s'est préoccupée du grand nombre d'objets classés qui se trouvaient dans les édifices servant au culte catholique et dans leurs dépendances. Elle a cherché à en assurer la conservation après la disparition des établissements ecclésiastiques, par les soins et sous la responsabilité des associations cultuelles. Mais ces associations n'ayant pas été constituées et le législateur, désireux d'assurer quand même le libre exercice du culte, ayant, par la loi du 2 janvier 1907, laissé à la disposition des fidèles et des ministres du culte les édifices et les meubles qui les garnissent, la sécurité de ces objets s'est trouvée très compromise. Leur surveillance était devenue particulièrement difficile dans les églises ouvertes et accessibles à tous.

La loi du 26 Décembre 1908, par son article 57, en opéra un classement provisoire produisant effet pendant un délai de trois ans qui a été prorogé pour trois nouvelles années par la loi du 13 janvier 1912. A l'expiration de ce nouveau délai, ceux de ces objets et immeubles par destination qui n'auront pas été classés définitivement, seront déclassés de plein droit.

Une autre loi est intervenue en 1909 — celle du 19 juillet, — pour autoriser le classement d'œuvres d'art appartenant à des particuliers et présentant, au point de vue de l'histoire et de l'art, un intérêt national. Ce classement ne peut être fait qu'avec le consentement du propriétaire et a pour effet de rendre

nécessaire l'autorisation ministérielle pour tout travail de restauration et de réparation.

L'art. 4 prévoit les aliénations de ces objets et décide que dans ce cas les effets du classement les suivront en quelques mains qu'ils passent.

Enfin l'art. 5 contient une disposition particulièrement importante empruntée à d'autres législateurs et devenue tout à fait opportune. Elle interdit l'exportation hors de France de tout monument ou de tout objet classé.

La loi de 1909 a donc atténué les différences qui existaient à ce point de vue dans la loi de 1887 entre les monuments historiques et les objets d'art

Cependant, le nombre des classements a rapidement augmenté, aussi bien en ce qui concerne les monuments qu'en ce qui touche les objets d'art.

La loi du 30 Mars 1887, qui a placé sous la surveillance de l'Etat les monuments présentant un intérêt d'histoire ou d'art, ne s'appliquait pas à l'origine à plus de quinze cents édifices. Leur nombre dépassait, en 1910, quatre mille et beaucoup de classements étaient encore en instance. Des causes très diverses ont provoqué ce développement rapide : le goût du public, de jour en jour plus porté vers tout ce qui revêt un caractère d'art ancien ; les facilités nouvelles de locomotion sur route, permettant d'atteindre un grand nombre de monuments ou vestiges que les difficultés d'accès empêchaient de bien connaître ; enfin, le classement complémentaire, prescrit par la

loi du 9 décembre 1905, pour les édifices servant à l'exercice public du culte.

En ce qui concerne les objets mobiliers, le nombre des classements a subi une progression beaucoup plus rapide encore. La liste comprenait, au moment du vote de la loi, quatre mille œuvres d'art. Une enquête portait en 1910 ce chiffre à plus de dix mille. Comme d'autre part la passion toujours plus vive des collectionneurs a considérablement accru la valeur marchande des œuvres que nous a léguées le passé, les tentatives en vue de l'appropriation individuelle de ces objets d'art se sont multipliées ; des procédés irréguliers ont été fréquemment employés ; des délits ont été commis. D'où la nécessité de nouvelles mesures de protection.

C'est ce qui décida le Gouvernement à déposer le 11 Novembre 1910, à la Chambre des Députés un projet de loi, s'inspirant des dispositions fondamentales de la loi de 1887, les remaniant, les complétant et les fondant en une législation nouvelle jugée plus efficace.

Mais ce projet restreignait en même temps d'une manière appréciable les droits des propriétaires, que ceux-ci fussent des établissements publics ou même des particuliers. De là, des résistances qui ont empêché jusqu'à présent la discussion du texte proposé.

Cependant, certaines dispositions de ce projet de loi présentaient un caractère particulièrement urgent. C'étaient celles qui avaient pour objet les mesures de

précaution à prendre pour organiser la conservation et la protection des objets déjà classés et appartenant à un établissement public.

Plusieurs vols commis dans des musées de province ou dans des églises, la constatation que dans plusieurs endroits la conservation des objets classés était sérieusement menacée, poussèrent le Gouvernement et la Commission parlementaire à détacher du projet de loi certaines dispositions, et les deux Chambres à les voter d'urgence avec quelques légères modifications de texte. C'est la loi du 16 Février 1912 dont l'article unique porte que « Lorsque l'Administration des Beaux-Arts estime que la conservation ou la sécurité d'un objet classé appartenant à un département, à une commune ou à un établissement public est mise en péril, et que la collectivité propriétaire ne veut ou ne peut pas prendre immédiatement les mesures jugées nécessaires par l'Administration pour remédier à cet état de choses, le Ministre des Beaux-Arts peut ordonner d'urgence, par arrêté motivé, aux frais de son administration, les mesures conservatoires utiles, et même, en cas de nécessité dûment démontrée, le transfert provisoire de l'objet dans un musée, trésor de cathédrale ou autre lieu public national, départemental ou communal, offrant les garanties de sécurité voulues, et autant que possible situé dans le voisinage de l'emplacement primitif ».

De l'ensemble du texte il résulte :

1^o Que l'Administration devra recourir d'abord et

de préférence à des mesures conservatoires *prises sur place*, aux frais de la collectivité propriétaire ou avec son concours, si elle y consent, à ses propres frais dans le cas contraire ;

2° Qu'il ne sera fait usage de la faculté de transfert qu'au cas exceptionnel de *nécessité dûment démontrée*, que l'arrêté motivé du Ministre devra faire ressortir ;

3° Que le dépôt devra être effectué autant que possible dans un lieu public *voisin*, offrant les conditions de sécurité voulues ;

4° Que le transfert n'aura jamais qu'un caractère *provisoire* et que la collectivité intéressée, dont le droit de propriété reste naturellement intact, pourra à toute époque recouvrer la jouissance de l'objet déplacé à condition d'effectuer les travaux et de prendre les mesures de gardiennage ou de conservation jugées nécessaires ;

5° Enfin que ces travaux et mesures devront être déterminés dans les trois mois du déplacement non par une décision autoritaire de l'administration centrale, mais par une commission locale où figurent, à côté de fonctionnaires spécialement compétents (préfet, délégué du Ministre, architecte et archiviste du département), des représentants directs de la région intéressée (président ou secrétaire de la société archéologique, maire, conseiller général).

Toutes ces précautions ont été prises dans le but de conserver aux communes non seulement la propriété théorique, mais encore, autant que possible, la

jouissance effective des richesses d'art attachées à leur sol par une longue tradition.

Il nous reste à exposer les principales innovations proposées à la législation en vigueur depuis 1887 par le projet de loi déposé en 1910 et qui n'est pas encore venu en discussion.

Aux termes de l'article 1^{er}, § 2, l'édifice, dont le classement est proposé, est placé provisoirement sous l'empire des règles qui protègent l'immeuble classé. Nous avons vu déjà que le règlement d'administration publique du 3 janvier 1889 avait prévu un délai de trois mois, pendant lequel, tant que s'instruisait le classement, l'immeuble ne pouvait être modifié sans autorisation ministérielle. Toutefois, cette disposition manquait d'une base législative. Le présent projet la lui assurera désormais. Le délai prévu est, en outre, porté de trois à six mois, à dater du jour où la proposition de classement aura été notifiée au propriétaire.

L'article 4, dans ses 2^e et 3^e paragraphes, consacre un principe nouveau et dont l'importance est considérable.

Nous avons vu que le classement des immeubles appartenant à des particuliers n'est possible qu'avec l'autorisation du propriétaire. Si ce consentement fait défaut, l'Etat n'a d'autre moyen d'action que l'expropriation totale.

Désormais, le classement pourrait être prononcé même à défaut du consentement du propriétaire. Il le serait par décret en Conseil d'Etat.

Ce classement, toutefois, donnerait lieu au paiement d'une indemnité représentative du préjudice pouvant résulter pour le propriétaire de l'application de la servitude et arbitrée par le Tribunal civil. Faute par l'Administration de poursuivre dans un délai de trois mois, à dater du décret de classement, la fixation de cette indemnité, ou de la payer dans un délai de deux ans, le classement serait caduc.

L'exposé des motifs fait observer que c'est là l'esprit dont le législateur s'est inspiré dans l'établissement d'autres servitudes d'utilité publique, telles que la servitude d'alignement pour l'élargissement et le redressement des rues et places, la servitude de halage, les servitudes militaires, les servitudes en matière de travaux publics, etc.

La faculté d'imposer une servitude de classement n'exclut nullement celle de recourir à l'expropriation. Non seulement le droit d'exproprier est maintenu pour l'Etat, mais l'article 5 le confère également aux départements et aux communes. Il permet de recourir à l'expropriation pour acquérir des immeubles non classés, dont l'acquisition est nécessaire pour isoler, dégager ou assainir un monument classé. De même que la notification de la proposition de classement, la notification de l'engagement de la procédure aux fins d'expropriation assurera au bâtiment visé la protection provisoire du classement.

Les effets du classement suivent l'immeuble en quelques mains qu'il passe.

Dans le but de protéger les tiers, l'article 7 décide

que quiconque aliène un immeuble classé est tenu de faire connaître à l'acquéreur l'existence du classement. D'autre part, toute aliénation doit, dans les quinze jours de la date de son accomplissement, être notifiée au Ministre des Beaux-Arts par celui qui l'a consentie. Enfin l'immeuble classé qui appartient à une personne publique ou à un établissement d'utilité publique ne peut être aliéné qu'après que le Ministre des Beaux-Arts a été appelé à présenter ses observations.

L'article 8 complète l'article 4 de la loi de 1887, qui interdit tout travail de restauration, dans un immeuble classé, sans le consentement du Ministre des Beaux-Arts, mais qui ne règle pas le mode d'exécution des travaux, une fois ce consentement obtenu. Il faut que le Ministre, quand son administration ne dirige pas elle-même les travaux, ait, au moins, le droit de s'assurer qu'ils s'exécutent conformément au programme approuvé. Cette surveillance a été prévue, à titre obligatoire, dans les édifices du culte par la loi du 9 Décembre 1905. Le projet de loi étend cette disposition à tous les travaux quels qu'ils soient.

Le dernier paragraphe du même article donne au Ministre des Beaux-Arts le droit de faire exécuter par les soins de son administration, dans les monuments classés n'appartenant pas à l'Etat, les travaux de réparation ou d'entretien jugés indispensables. Cette prescription a pour objet de remédier à l'indifférence ou à l'incurie des propriétaires.

Aux termes de l'article 11, aucune construction

neuve ne peut être adossée à un immeuble classé, ni élevée sur ses dépendances immédiates par son propriétaire, à moins d'autorisation spéciale du Ministre des Beaux-Arts. De même, nul ne peut acquérir de droit par prescription sur un immeuble classé. Enfin, les servitudes légales qui peuvent causer la dégradation des monuments ne sont pas applicables aux immeubles classés. Aucune servitude ne peut être établie par convention sur un immeuble classé qu'avec l'agrément du Ministre des Beaux-Arts.

L'article 12 a pour objet de garantir les monuments classés contre tout déclassement insuffisamment motivé. Comme le classement, le déclassement sera prononcé par le Ministre des Beaux-Arts. L'intervention d'un décret en Conseil d'Etat sera nécessaire pour le déclassement, toutes les fois que l'aliénation de l'immeuble classé aura été consentie par une personne publique autre que l'Etat ou par un établissement d'utilité publique, en faveur d'un particulier. On a estimé, en effet, que c'est dans ce dernier cas, alors que l'immeuble peut changer clandestinement de mains avec le plus de facilité et que le propriétaire possède sur son immeuble un droit plus étendu, qu'il est nécessaire de prendre le maximum de garanties.

En ce qui concerne les objets d'art, la loi nouvelle étend et complète les dispositions qui ont fait l'objet de la loi de 1909.

Ainsi, la protection du classement est étendue aux objets appartenant à des établissements reconnus

d'utilité publique (art. 14, § 2). Cette mesure est proposée pour donner satisfaction aux nombreuses sociétés archéologiques et artistiques, désireuses de placer leurs collections sous la sauvegarde de la loi. D'autre part, l'obligation est imposée au vendeur d'un objet classé de faire connaître à l'acquéreur l'existence du classement (art. 17, § 1). Enfin, toute aliénation doit être notifiée au Ministre dans les quinze jours de son accomplissement.

Les effets du classement, en ce qui touche les modifications, réparations, restaurations des objets classés et tous autres changements qui ne peuvent être opérés sans l'autorisation du Ministre, sont identiques à ceux qui concernent les monuments proprement dits. La similitude des dispositions existe aussi pour le déclassement.

Mais l'objet essentiel du projet, sous ce rapport, est d'assurer la sauvegarde des œuvres d'art, tant contre le danger des aliénations irrégulières que contre les risques de vol.

La loi du 30 Mars 1887, en effet, réservait aux seuls objets appartenant à l'Etat le bénéfice de l'inaliénabilité et de l'imprescriptibilité. Ceux qui appartenaient aux départements, aux communes et aux établissements publics pouvaient être aliénés au profit de n'importe quel acquéreur. Sans doute, cette aliénation était soumise à l'autorisation ministérielle, et c'est là, assurément, une très sérieuse garantie ; mais on a voulu la renforcer. Sans prétendre retirer aux établissements propriétaires le droit d'aliéner, qui

est un des attributs essentiels du droit de propriété, il a semblé, néanmoins, qu'on pouvait logiquement en restreindre l'exercice. En vertu de l'article 16, l'aliénation ne pourra désormais être faite qu'au profit de l'Etat, d'un département, d'une commune, d'un établissement public, ou d'un établissement reconnu d'utilité publique. Cette limitation des échanges, excluant la vente aux particuliers, laisse nécessairement l'objet en la possession d'une collectivité soumise à l'observation des servitudes du classement.

D'autre part, l'article 15, § 2, accorde le bénéfice de l'imprescriptibilité à tous les objets classés, appartenant à un département, à une commune, à un établissement public ou d'utilité publique ou même à un particulier.

La loi de 1887, restreignait à trois ans seulement le droit de revendication, délai manifestement trop court pour revendiquer un objet dont la disparition n'est ordinairement constatée qu'au bout d'un certain temps, et s'accompagne, le plus souvent, de dissimulations et de fraudes.

L'article 18 du nouveau projet spécifie que les actions en nullité ou revendication pourront être exercées à toute époque, et cette disposition s'applique aux objets perdus ou volés, aussi bien qu'à ceux qui ont fait l'objet d'une aliénation illicite. On espère que désormais les actions pénales édictées, les dommages-intérêts qui pourront être réclamés aux parties contractantes, considérées comme solidairement responsables, la menace indéfiniment suspendue

sur les acquéreurs de mauvaise foi exerceront une action salulaire.

En dehors de ces mesures contre les aliénations irrégulières, mesures complétées par l'interdiction d'exporter hors de France et l'institution d'un recensement périodique des objets classés, le projet de loi institue contre le danger du vol un service de gardiennage. A cet effet les différents services de l'Etat, les départements, les communes, les établissements publics ou d'utilité publique sont tenus désormais d'assurer la garde et la conservation des objets classés dont ils sont propriétaires, affectataires ou dépositaires et de prendre à cet égard les mesures nécessaires.

Les dépenses nécessitées par ces mesures sont, à l'exception des frais de construction ou de reconstruction de locaux, obligatoires pour le département ou la commune et, à défaut par un département ou une commune de prendre les mesures reconnues nécessaires par le Ministre des Beaux-Arts, il peut y être pourvu d'office.

Enfin, les gardiens d'immeubles ou d'objets classés appartenant à des départements, à des communes ou à des établissements publics doivent être agréés et commissionnés par le Préfet et ne peuvent être révoqués que par lui. Ils doivent être assermentés.

Nous nous demandons si ici l'action de l'Etat ne menace pas, par ses conséquences, de dépasser la limite de ce qui est légitime et juste. Une atteinte, — et une atteinte grave, — est en effet portée aux

droits des particuliers et cela dans un but qui ne concerne aucun des intérêts essentiels de l'État, ni en vue d'assurer une de ses fonctions naturelles.

Les dispositions projetées sont bien moins respectueuses du droit de propriété que la loi de 1887. Cette dernière avait pris les plus grands ménagements pour respecter notamment les droits des établissements publics et ceux des particuliers. Elle avait cherché à concilier l'intérêt public et l'intérêt privé.

Le nouveau projet est autrement radical. L'immeuble peut désormais être classé sans le consentement du propriétaire, l'indemnité qui lui est due est arbitrée non par un jury d'expropriation, mais par le tribunal civil, moins enclin peut-être à sauvegarder ces droits.

Rien n'indique dans les textes que cette indemnité doive être « juste » comme en matière d'expropriation ; et, en tous cas, elle n'est pas préalable. Au surplus, on ne voit pas bien sur quelles bases elle pourra être calculée. Il est hors de doute que le droit du propriétaire est lésé, puisqu'il n'aura plus le *jus utendi et fruendi* alors peut-être que l'immeuble, par suite du classement, atteindra une valeur vénale plus grande. Si l'appauvrissement du patrimoine par suite de l'expropriation, les dégâts ou pertes causés par l'occupation temporaire sont aisément appréciables en argent, il en est autrement de la restriction de la faculté de réparer, transformer ou restaurer, ou même de celle d'abattre l'immeuble en vue d'une reconstruction ou d'une autre utilisation ; il ne s'agit

là que de virtualités, de possibilités dont la suppression cause un véritable préjudice, mais absolument impossible à évaluer.

L'intervention revêt ici un mode qui porte atteinte à des droits parfaitement respectables et qui n'a pas même l'excuse d'être le seul possible en la matière. La voie de l'expropriation reste, en effet, ouverte à l'Etat. Elle est onéreuse, soit ; mais seule elle assure le respect intégral des droits du propriétaire, et c'est pour cela précisément qu'elle est onéreuse. Quelque regrettable que puisse apparaître la disparition de certains monuments historiques, cette éventualité ne nous paraît pas justifier une pareille atteinte à l'un des principes fondamentaux de notre droit

CHAPITRE III

ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

L'Etat, ne se contentant pas d'encourager les Beaux-Arts, a créé des établissements consacrés à l'enseignement du dessin et des autres arts plastiques, ou encore subventionne les écoles créées à cet effet par les Départements, les Municipalités ou par l'initiative privée.

Cette intervention plus directe s'exerce dans trois orientations différentes.

Tout d'abord, l'enseignement du dessin a été organisé dans les Ecoles publiques d'instruction générale, ou dans les Ecoles préparant spécialement à certaines carrières. Le dessin est inscrit dans les programmes des études ou même dans ceux des examens au même titre que les autres branches des connaissances humaines. Mais ici, il faut le reconnaître, c'est bien moins à des considérations artistiques, qu'à des préoccupations d'ordre utilitaire qu'est due l'intervention de l'Etat. Le but cherché

est de former des dessinateurs, non des artistes, de donner aux jeunes gens des connaissances d'une utilité évidente aussi bien au point de vue de la culture générale qu'à celui de la profession qu'ils peuvent être appelés à exercer et non de les préparer aux Ecoles des Beaux-Arts.

Mais l'Etat s'est également préoccupé de la formation artistique proprement dite ; il a voulu organiser l'enseignement de l'art pour lui-même, à titre principal. Et, à cet égard, il a dû tenir compte de deux manifestations diverses de l'art, reposant sur la distinction entre les Beaux-Arts proprement dits et l'art décoratif, distinction toute moderne, plus conventionnelle que réelle, mais qui, au point de vue qui nous occupe, doit être mise en relief.

L'enseignement des Beaux-Arts proprement dits, — du grand Art, comme on l'a appelé quelquefois, — ne se préoccupe que des lois de l'esthétique pure, sans s'inquiéter, — en apparence du moins, — de leurs applications, et s'oppose à l'enseignement de l'art décoratif qui, lui, a pour objet l'obtention de résultats industriels d'ordre artistique, et l'introduction des Beaux-Arts dans le métier. L'art décoratif assure la fusion intime entre l'art et la technique, l'appropriation du premier aux exigences du second, la subordination de cette dernière aux inspirations de l'autre. Son enseignement ne s'occupe plus de l'art en lui-même et pour lui seul, mais de son utilisation possible selon la destination des objets auxquels on l'applique, et notamment en vue de

l'ornementation intérieure et extérieure de l'habitation, de l'ameublement et du vêtement de l'homme.

Cette distinction entre les Beaux-Arts et l'art décoratif, en France tout au moins, n'a été faite que tardivement. Pendant de longs siècles, les artistes ne furent que des ouvriers habiles, faisant partie de corporations ou de maîtrises dont tous les Membres avaient les mêmes charges et les mêmes droits. La Renaissance vint apporter quelques changements à cette organisation en plaçant un certain nombre d'artistes dans une situation privilégiée à la Cour des Rois de France. Enfin, sous Louis XIV, la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture eut pour conséquence d'amener la distinction entre les deux catégories d'artistes.

Nous avons déjà vu antérieurement le mouvement d'opinion qui s'est produit, à cet égard, vers le milieu du ^{xix}^e siècle et qui a abouti à la naissance d'un art décoratif moderne et à une réaction contre l'indifférence et le dédain dont cette branche de l'art était l'objet. Il a eu pour conséquence une réorganisation, — ou plutôt, une organisation —, de son enseignement.

Nous allons, donc, étudier dans les trois sections suivantes : 1^o L'organisation de l'enseignement dans les Ecoles publiques ; 2^o l'organisation de l'enseignement des Beaux-Arts ; et 3^o enfin, celle de l'enseignement de l'Art décoratif.

Notons, tout de suite, que nous rencontrerons l'action combinée de l'Etat et des Pouvoirs locaux et

qu'elle se traduit dans leurs budgets respectifs par des chiffres assez élevés. Ainsi, au budget de l'Etat, pour 1912, nous voyons figurer les Ecoles nationales des Beaux-Arts, des Arts décoratifs et d'Art industriel pour 220.200 francs ; — l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris pour 435.760 francs ; — l'Académie française de Rome pour 152.100 francs ; les subventions aux Ecoles départementales et municipales de dessin des Beaux-Arts, d'Art décoratif et d'Art industriel, ainsi que les Ecoles régionales d'Architecture, pour 355.450 francs.

Quant à la Ville de Paris, elle dépense pour l'enseignement du dessin et du modelage : 900.000 fr. et accorde à titre de subventions à diverses Ecoles libres de dessin pour femmes et jeunes filles : 28.000 francs. L'Ecole Germain Pilon a un budget de 56.495 fr. ; l'Ecole Bernard Palissy de 71 518 fr. ; les Ecoles municipales de dessin et d'arts appliqués à l'industrie Elisa Lemonnier de 105.137 francs. Enfin aux Bourses dans les Ecoles municipales de dessin est affectée une somme de 4.000 francs.

SECTION I

L'enseignement du dessin dans les écoles publiques.

Jusqu'à 1880, l'enseignement général du dessin a été fort négligé. Il était inconnu dans l'école primaire, à peine connu dans les lycées et collèges. Le nombre des écoles spéciales était rare.

La répercussion de cette situation se faisait sentir principalement en ce qui concerne les industries d'art. Sans doute, pendant toute la première moitié du xix^e siècle les traditions de l'Ancien Régime qui grâce à la forte organisation des corporations et les conditions mises à l'obtention de la maîtrise permettaient de former facilement des ouvriers d'art, s'étaient maintenues, mais en s'affaiblissant graduellement. La primauté de nos industries d'art se trouvait de ce fait peu à peu compromise au point qu'à l'occasion des Expositions universelles de 1851 à Londres, de 1855 et de 1867 à Paris, des avertissements autorisés se firent entendre. En 1865, l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, pour rendre le mal apparent, eut l'heureuse idée d'ouvrir une exposition et un concours auxquels participèrent tous les établissements d'instruction publique et les établissements spéciaux où le dessin était enseigné. M. Eugène Guillaume, depuis directeur de l'École des Beaux-Arts consigna les résultats de cette enquête et montra l'étendue du mal dans un discours prononcé en 1865 et une conférence faite au printemps de 1866. M. Duruy, qui avait entendu M. Guillaume, s'efforça dès cette époque de réaliser quelques réformes et se préoccupa de fonder une école spéciale destinée à former des professeurs de dessin. La question resta malheureusement sans solution à la suite du départ de M. Duruy. Mais lorsque M. Guillaume fut appelé à la direction des Beaux-Arts, il la reprit. Il créa le bureau de l'Ensei-

gnement. Un premier crédit de 50.000 francs fut accordé par les Chambres pour constituer le corps des inspecteurs du dessin. Peu après, un crédit annuel de 350.000 francs fut affecté à subventionner les Ecoles des Beaux-Arts et de Dessin dans les Départements.

Avec ces sommes, la direction des Beaux-Arts organisait en quelques années l'étude du dessin dans l'enseignement secondaire et primaire, et réorganisait l'enseignement des arts décoratifs. Un grand effort fut fait en même temps pour encourager les créations municipales d'enseignement de l'art industriel (1) et obtenir la mise en application dans toutes les écoles d'une méthode rationnelle d'enseignement.

A. — *Enseignement du dessin dans les écoles.*

Enseignement primaire.

Il faut distinguer dans l'enseignement primaire, deux échelons :

L'enseignement primaire ordinaire, et l'enseignement primaire supérieur.

Pour le premier l'article 1 de la loi du 28 Mars 1882 introduit l'étude du dessin comme matière obligatoire dans les programmes.

Quant à l'organisation des Ecoles primaires supé-

1. Voir la note relative aux Ecoles nationales et municipales des Beaux-Arts et du dessin, publiée en annexe au rapport de M. Antonin Proust sur le Budget des Beaux-Arts pour 1884.

rieures, elle est réglée par un décret en date du 18 janvier 1887, modifié par le décret du 25 janvier 1893 dont l'article 35 nouveau comprend parmi les matières à enseigner le dessin géométrique, le dessin d'ornement et le modelage.

Et à cet effet les écoles doivent disposer d'une salle de dessin pouvant recevoir les collections et le matériel d'enseignement.

Les programmes avaient été réglés d'ailleurs dès 1881 par deux arrêtés ministériels : ceux des Ecoles élémentaires par celui du 14 janvier 1881, ceux des Ecoles supérieures par un arrêté du lendemain. Ainsi, dans l'empressement louable qui fut mis à cette organisation de l'enseignement du dessin, les mesures d'exécution ont précédé le vote des dispositions qui les rendaient obligatoires.

Actuellement, l'enseignement du dessin est réglementé pour les Ecoles primaires par l'arrêté du 27 juillet 1909 et pour les Ecoles primaires supérieures par celui du 26 juillet 1909.

Trois heures au moins par semaine y sont consacrées dans ces dernières. En ce qui concerne les Ecoles normales d'instituteurs et d'institutrices le § 12 de l'art. 1 du décret du 22 janvier 1881 indique le dessin comme matière d'enseignement. Deux arrêtés en date du 3 août 1881 relatifs à l'emploi du temps, à la répartition des matières d'enseignement et aux programmes d'études fixent à 4 heures par semaine le temps consacré à ces travaux, pendant chacune des trois années que dure l'enseignement.

Ajoutons que l'arrêté du 18 janvier 1887, art. 89, a compris parmi les épreuves d'admission une composition de dessin. Deux autres arrêtés du 27 janvier 1909 et du 25 octobre 1910 ont consacré obligatoirement 4 heures par semaine pendant les deux premières années d'études et 3 heures pendant la troisième.

Mais, pour ces Ecoles, il faut des professeurs, non pas à proprement parler des professeurs de dessin, mais des maîtres capables de diriger les travaux des élèves. C'est pour pourvoir à ce besoin qu'un arrêté du 20 juillet 1883 fait entrer le dessin dans les matières d'examen du certificat d'aptitude au professorat dans les Ecoles normales.

Enfin, un décret en date du 30 décembre 1884 et un arrêté ministériel pris à la même date réglementent au point de vue de la matière qui nous occupe les conditions d'obtention des différents brevets qui servent de titres de capacité pour l'enseignement primaire.

D'autre part, l'art. 7 de l'arrêté ministériel du 16 juin 1880 comprend dans les examens du certificat d'études primaires, mais à titre facultatif, un exercice de dessin linéaire. Mention pourra en être faite sur le certificat.

Enfin on a annoncé l'intention de faire entrer le dessin dans les matières obligatoires du certificat d'études primaires.

En ce qui concerne le certificat d'études primaires supérieures, c'est chose faite, puisqu'un décret et un arrêté, en date l'un et l'autre du 23 décembre

1882 et relatifs à l'examen nécessaire pour le dit certificat, portent le dessin comme matière obligatoire.

Ajoutons que pour l'examen d'aptitude aux bourses de l'Etat, l'art. 10 de l'arrêté du 3 janvier 1882 fait entrer le dessin dans les épreuves indispensables.

Nous nous résumerons en disant :

1° Que l'enseignement primaire ne possède pas actuellement un corps spécial de professeurs de dessin, cet art étant enseigné par le directeur et par ses adjoints comme les autres matières du programme, mais que ces maîtres possèdent une formation suffisante pour pouvoir procéder à cet enseignement.

2° Que le dessin est devenu matière obligatoire dans toutes les Ecoles, qu'il l'est également pour les certificats d'aptitude à l'enseignement, pour l'obtention des bourses, et pour le certificat d'études primaires supérieures.

3° Que ces programmes, ainsi que les modèles ont été élaborés ou déterminés par le Conseil de perfectionnement de l'enseignement du dessin.

B. — *Enseignement secondaire.*

L'introduction du dessin dans les programmes des lycées et collèges est antérieur aux dispositions intervenues sur la même question pour l'enseignement primaire.

Elle date d'un arrêté du Ministre de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts, du 2 juillet 1878, qui en a rendu l'étude obligatoire pour les élèves internes et externes de toutes les classes,

Cet enseignement va du dessin linéaire jusqu'à l'étude de la figure d'après les modèles graphiques et d'après la bosse. Programmes et modèles ont été, comme pour les écoles primaires, arrêtés et déterminés par le Conseil supérieur d'Enseignement du dessin et d'ailleurs plusieurs fois modifiés.

Aux termes du même arrêté, les professeurs sont choisis par le Ministre parmi d'anciens élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris munis du diplôme de l'Ecole et parmi les artistes munis du certificat d'aptitude spéciale dont le programme a été déterminé une première fois par l'arrêté du 16 juin 1880.

Dans les plus récents, — et si touffus — programmes de l'enseignement secondaire, le dessin est introduit dans toutes les classes, dès la première année préparatoire où une heure y est consacrée, par semaine ; dans les classes supérieures ce temps est porté à deux heures (décret du 31 mai 1902, arrêtés des 31 mai 1902, 3 août 1903, 27 et 28 juillet et 8 septembre 1905, 6 janvier, 26 et 30 juillet et 5 août 1909).

Dans les lycées de jeunes filles l'enseignement du dessin existe depuis un arrêté du 28 juillet 1882 (1).

1. L'enseignement du dessin y présente de notables différences avec les dispositions prises pour les garçons. L'enseignement de la première année est tout oral. L'enseignement de la deuxième année prend un caractère essentiellement industriel et vise les industries de luxe aux quelles les jeunes filles peuvent être employées. Enfin la

Nous devons mentionner enfin, pour mémoire, les règles relatives à l'enseignement du dessin dans les grandes Ecoles Gouvernementales.

Il est subordonné, dans ces établissements, à la spécialité et au but même de l'Ecole. Pour l'ingénieur des Mines, l'officier du Génie, d'Artillerie ou d'Infanterie, pour l'ingénieur agronome, l'inspecteur des Eaux et Forêts, etc., l'utilisation du dessin sera fort différente selon l'emploi occupé, et l'importance donnée à cet enseignement ainsi que son orientation en dépendront de toute évidence.

Nous relèverons cependant une critique qui a été souvent faite. On estime, au point de vue de l'organisation de l'enseignement, du choix des professeurs et inspecteurs, des programmes des examens d'entrée et de sortie, qu'il est regrettable que les différents départements ministériels ne tirent pas un parti suffisant du développement considérable pris par les services d'enseignement dépendant du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. En théorie, tout au moins, et pour l'Ecole d'application de Saint-Cyr, seulement, le Ministre de la Guerre doit s'adresser à son collègue de l'Instruction publique pour le choix des professeurs, mais pour les autres Ecoles

troisième année comprend des cours d'histoire de l'art, accompagnés de visites aux musées et monuments.

Notons, en passant, que les règlements intervenus se préoccupent beaucoup de l'hygiène et notamment s'efforcent de pallier les inconvénients que peut entraîner l'attitude penchée qu'impose souvent la pratique du dessin.

relevant du même ou d'autres Départements ministériels, pour Saint-Cyr même, en dehors de la désignation dont nous parlons, aucune règle n'assure la convenance des choix qui sont faits. Or il semble, que sans rien aliéner de leur indépendance, les diverses administrations ne sauraient mieux faire, que d'avoir recours au Département spécial chargé de l'Enseignement en France, et où toutes ces questions ont été examinées par les Conseils les plus autorisés.

C. — *Critiques.*

Nous venons ainsi de faire connaître ce que l'Etat a accompli au point de vue de l'enseignement du Dessin dans les Etablissements soit d'instruction primaire, soit d'instruction secondaire.

Le but a-t-il été réalisé? Nous serions certainement présomptueux en nous faisant juges de cette question, qui, à vrai dire, ne rentre pas dans le cadre de notre étude. Nous ne voulons cependant pas la passer complètement sous silence. Des critiques assez vives ont été émises contre les programmes, les méthodes d'instruction et le choix du personnel enseignant. Ces critiques ont été exposées notamment par M. Couyba dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts pour 1907.

L'enseignement du dessin, tel qu'il est pratiqué dans nos lycées et nos collèges, n'aurait ni la valeur

pédagogique ni la valeur artistique sérieuse auxquelles il pourrait prétendre. Suranné dans ses principes et dans ses méthodes, isolé de toutes les autres facultés d'enseignement, très mal rétribué, il serait un exercice machinal considéré comme un hors-d'œuvre.

M. Couyba estime qu'il serait possible de relever le dessin en le liant étroitement à l'histoire de l'art, en accentuant son caractère pratique, notamment dans l'enseignement sans latin et dans la section latin-sciences, et, enfin, en faisant subir une réforme profonde aux programmes du professorat du dessin, de manière à former des maîtres d'une culture suffisante. Il demande aussi l'amélioration des traitements et de la situation des professeurs ainsi que des inspecteurs qui devraient tous être rattachés à la direction de l'Enseignement et payés par elle.

L'infortune imméritée de cet enseignement lui semble résulter de l'apparente et illégitime autonomie du dessin, de ce fait qu'il constitue, en quelque sorte, une instruction à part, un complément d'éducation et qu'il n'est pas et ne fut jamais considéré comme faisant partie intégrante de l'enseignement général. Il a conservé le caractère d'art d'agrément dont l'utilité pratique n'apparaît pas clairement à tous les yeux. On ne peut attendre que de piètres résultats d'un tel enseignement, incertain, incomplet, mal reçu, mal donné et auquel n'est appliquée aucune sanction pédagogique. Il est et demeure en marge de l'enseignement secondaire.

La cause de cette négligence paraît être le peu de souci qu'ont parents, élèves et maîtres d'une matière qui n'a pas place dans les programmes du baccalauréat. Et le seul moyen d'y remédier serait d'en faire une épreuve obligatoire dans les examens qui couronnent les études secondaires.

Dans les cadres mêmes de l'enseignement du dessin subsiste, fâcheuse et préjudiciable, la même autonomie puisque les professeurs de dessin ressortissent à l'Instruction publique alors que les Inspecteurs qui ont mission d'apprécier les résultats et l'esprit de leurs cours relèvent du Sous-Secrétariat des Beaux-Arts. Il y a souvent conflit d'autorité et l'efficacité du contrôle en est amoindrie.

Aussi M. Paul Boncour (1) demande que l'inspection du dessin des lycées et collèges soit nettement séparée de celle des Ecoles d'art décoratif, d'architecture et de dessin et rattachée à l'inspection académique. Il estime qu'un fonctionnaire dépendant du Sous-Secrétariat des Beaux-Arts ne saurait avoir aucune autorité sur le corps professoral de l'enseignement secondaire et que celui-ci ne peut attacher d'importance à des jugements qui n'émanent pas de ses chefs directs et qui ne seront suivis d'aucune sanction pratique.

Le rapporteur estime donc qu'il faut séparer nettement les inspecteurs du dessin des lycées et collèges qui dépendraient de l'inspection académique et

1. Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1911.

les inspecteurs du dessin des Ecoles d'Art décoratif, d'architecture, de dessin et des Ecole primaires supérieures qui dépendraient de l'Administration des Beaux-Arts.

Il faut remarquer qu'en 1912, la Commission du budget a donné, tout au moins partiellement, satisfaction à ces critiques en transportant au budget de l'Instruction publique une partie des crédits des inspecteurs du dessin à la condition que l'Instruction publique prît à sa charge également le personnel payé sur ces crédits.

SECTION II

L'enseignement spécial des Beaux-Arts.

I. — *Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris.*

Cette école a pour objet de donner l'enseignement des arts du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la gravure en taille-douce et de la gravure en médailles et en pierres fines. C'est l'institution d'Enseignement supérieur en ce qui concerne les Arts du dessin, la seule en France qui réponde à cette destination.

Ses origines remontent d'une part à l'Ecole académique fondée en 1648, en même temps que l'Académie royale de peinture et de sculpture et d'autre part

à l'Ecole de l'Académie d'Architecture de création plus récente (1671). Réunies pendant la Révolution, elles survécurent aux Académies qui furent dissoutes en 1793.

Les règlements des deux Ecoles primitives étaient empruntés aux traditions des anciennes Académies. A l'origine, l'Ecole de l'Académie de peinture et de sculpture fut exclusivement une Ecole de modèle, mais d'autres cours, notamment ceux de perspective et d'anatomie, furent successivement créés et en 1666 furent fondés les prix de Rome.

En 1819, une réorganisation générale eut pour effet de diviser l'Ecole en deux sections, celle de peinture et de sculpture et celle d'architecture. En même temps, on commença la construction des bâtiments actuels qui ne furent terminés, d'ailleurs, qu'en 1863.

En 1864 une nouvelle réorganisation de l'enseignement fut entreprise. Jusque-là c'était à une assemblée de professeurs qu'avait appartenu l'administration de l'Ecole. On y substitua un Directeur assisté d'un Conseil supérieur d'enseignement. De nouveaux cours furent créés et le nombre des ateliers porté à onze. En 1883, nouvelle réorganisation portant principalement sur l'organisation des cours et le régime des concours.

Voici quels sont à l'heure actuelle le régime de l'Ecole et l'organisation de son enseignement.

Cet enseignement qui est gratuit comprend :

1° Des cours qui sont ouverts aux élèves de l'Ecole

et aux personnes ayant obtenu l'autorisation d'y assister ;

2° L'Ecole proprement dite, divisée en trois sections (peinture et gravure en taille-douce ; — sculpture et gravure en pierres fines et en médailles ; — architecture), et qui n'est ouverte qu'aux élèves ayant satisfait à toute une série de concours.

A côté de ces concours réglementaires, d'autres facultatifs et de nature diverse sont destinés à maintenir l'émulation pendant toute la durée des études, à faire une sélection parmi les élèves et à permettre aux plus marquants de se faire connaître. Les uns ont été créés par l'Ecole, d'autres ont été institués au moyen de fondations et de legs. Les élèves qui ont pu obtenir certains prix reçoivent le certificat d'études délivré par l'Ecole. Pour la section d'architecture, cependant, le diplôme est délivré à la suite d'épreuves spéciales.

En dehors des cours, les élèves reçoivent leur instruction dans les onze ateliers (trois pour chacune des sections de peinture, sculpture et architecture, un pour la gravure en taille-douce, un pour la gravure en médailles). Ces ateliers sont soumis, au point de vue de leur organisation, à des règles spéciales et les travaux qui y sont faits donnent lieu à des récompenses particulières.

La récompense suprême à laquelle visent les élèves de l'Ecole est le Grand Prix de Rome qui donne l'accès à l'Académie de France à Rome. Nous examinerons plus loin l'histoire et le but de cette Aca-

démie ainsi que les critiques qui lui sont adressées. Nous nous contenterons d'indiquer ici à la suite de quelles épreuves et dans quelles conditions le Grand Prix peut être obtenu. Ce concours est ouvert à tous les jeunes gens âgés de moins de 30 ans qu'ils soient ou non élèves de l'Ecole. Les femmes peuvent y prendre part à la condition de ne pas être mariées.

C'est à l'Académie des Beaux-Arts qu'il appartient, chaque année, de rédiger le programme des épreuves, et de les juger. Chacune des sections de cette Académie, en s'adjoignant un certain nombre d'artistes étrangers à l'Académie, juge le concours de sa spécialité. Le jugement rendu n'est cependant que provisoire. Le jugement définitif est prononcé par l'Académie toutes sections réunies.

Le concours a lieu annuellement pour la peinture, la sculpture et l'architecture, et avec une périodicité plus longue, pour la gravure. Ce concours se divise en concours d'essai (au nombre de deux, pour la peinture, la sculpture et l'architecture) et en concours définitif qui comprennent les uns et l'autre plusieurs épreuves.

Pour chaque section, l'Académie peut décerner un premier grand prix et deux seconds grands prix. L'obtention du premier grand prix donne droit au séjour à la Villa Médicis. Par contre, si le concours est jugé trop faible, le premier grand prix peut ne pas être décerné ; en ce cas, on en attribue deux l'une des années suivantes.

A l'Ecole des Beaux-Arts on trouve une intéressante bibliothèque, un musée de moulages de toutes les époques, un musée de copies, les objets d'art légués à l'Ecole et les ouvrages qui ont obtenu soit le grand prix de Rome, soit les prix qui résultent de fondations particulières.

Les femmes sont actuellement admises à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. En 1889, le Congrès des œuvres et des institutions féminines avait émis un vœu en ce sens ; le Conseil de l'Ecole, consulté en 1890, le Conseil supérieur des Beaux-Arts en 1891, donnèrent un avis favorable ; mais, tandis que le Conseil de l'Ecole estimait qu'il était possible de leur donner l'enseignement à l'Ecole même, le Conseil supérieur, se basant sur l'insuffisance des locaux, était d'une opinion contraire. On songea alors à créer une Ecole spéciale pour les femmes, au pavillon de Flore ; mais lorsque le Ministère des Colonies y eut été transféré, on revint aux conceptions primitives. Enfin, le 3 août 1897, après le vote par la Chambre d'un crédit spécial destiné à faire face aux frais d'installation, le Ministre des Beaux-Arts prit un arrêté aux termes duquel l'Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts proprement dite, c'est-à-dire les cours de dessin et de modelage, les cours oraux, la bibliothèque et les galeries serait ouverte aux élèves femmes dans les conditions déterminées par le règlement du 8 octobre 1883.

Il n'est pas sans intérêt de comparer l'organisation de l'Ecole, telle qu'elle avait été comprise à l'origine

avec ce qu'elle est actuellement. Cette organisation, comme nous l'avons déjà indiqué a, en effet, passé par des phases diverses. C'est ainsi que tout d'abord, et sans remonter, d'ailleurs, au-delà de la Restauration, l'Etat n'exerçait sur elle, aux termes de l'ordonnance royale du 4 août 1819, qu'un simple pouvoir de protection (art. 1^{er}). L'Administration en était, en effet, confiée à un Conseil exécutif de 5 membres composé d'artistes nommés par les professeurs eux-mêmes (art. 10 et 16). Sans doute, le Ministre conservait son droit nominal d'homologation sur le choix du secrétaire perpétuel de l'Ecole, c'est-à-dire du fonctionnaire administratif, mais il n'avait qu'à enregistrer la nomination des professeurs et le choix, fait par les professeurs eux-mêmes, du président administrateur de l'Ecole. Or, comme les professeurs n'étaient autres que les membres de l'Académie des Beaux-Arts, l'école se trouvait être, en réalité, une émanation ou pour mieux dire un organe de cette académie même ; elle était donc complètement soustraite à l'action gouvernementale.

Le décret du 13 novembre 1863, rendu sur la proposition du Directeur des beaux-arts, sans même que l'académie eût été consultée, bouleversa brusquement cet état de choses. Il modifiait complètement l'organisation de l'Ecole qui était désormais confiée à un directeur nommé pour cinq années consécutives par le Ministre, lequel nommait aussi les professeurs ainsi que tous les employés de service (art. 2). Il instituait un Conseil supérieur d'Enseignement,

créait de nouvelles chaires de peinture, de gravure, de science et d'art, des ateliers préparatoires dirigés par des professeurs choisis par l'Administration et enfin autorisant l'ouverture, à l'Ecole, de cours gratuits faits par toute personne présentant à l'Administration un programme qui promettait un enseignement utile. Une autre disposition modifiait profondément l'organisation antérieure et souleva de vives colères. Elle décidait que désormais les jurys seraient tirés au sort sur une liste dressée par section et présentée par le Conseil supérieur au Ministre qui se réservait de l'arrêter définitivement. L'Administration nommait le Conseil supérieur chargé de publier la liste des jurés. C'était donc l'Administration elle-même qui, dans une certaine mesure tout au moins, jugeait désormais les concours par l'organe de ses mandataires. Le décret du 13 novembre apporta également quelques modifications à l'organisation de l'Académie de France à Rome.

En séparant ainsi nettement l'administration de l'enseignement, en nommant un directeur pour une période de cinq années, en rattachant l'Ecole d'une manière précise et efficace au pouvoir central, l'administration ne faisait en somme que rentrer dans ses droits et ressaisir une de ses plus incontestables prérogatives, mais enlevait ainsi radicalement à la 4^e classe de l'Institut l'autorité qu'elle exerçait sur l'enseignement supérieur des Beaux-Arts. Aussi cette réforme souleva une violente opposition et les plus vives critiques. Bien à tort d'ailleurs, car l'Ins-

titut, dont l'action se trouvait ainsi restreinte, est restée, si du moins nous en croyons ces adversaires, la maîtresse presque incontestée de l'Ecole des Beaux-Arts. Nous examinerons d'ailleurs plus loin cette question.

Enfin, la dernière organisation de l'Ecole a pour base un décret du 30 septembre 1883, complété sur un point spécial par un second décret du 8 janvier 1884 et par un arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pris le 8 octobre 1883 en exécution du décret de 1883 sur l'avis du Conseil supérieur d'Enseignement. Il y a lieu d'y ajouter l'arrêté ministériel du 3 avril 1897, relatif à l'admission des femmes et dont nous avons déjà parlé.

Le décret de 1883 règle tout ce qui concerne l'organisation même de l'Ecole, c'est-à-dire son institution, son personnel dirigeant et enseignant, ses conseils, son administration, les jurys de concours, l'ordre et la discipline.

Il délègue au Ministre le soin de déterminer, le Conseil supérieur d'enseignement entendu, les conditions d'admission des élèves, la marche des études, l'ordre des concours, le jugement des épreuves, le nombre et la nature des récompenses, des certificats et des diplômes, les conditions d'attribution des prix. Tout le personnel enseignant est nommé par le Ministre sur la proposition du Directeur des Beaux-Arts et sur la présentation simultanée du Directeur de l'Ecole et du Conseil supérieur d'Enseignement. En cas d'absence ou de maladie, les professeurs

sont remplacés par des suppléants nommés par le Ministre dans les mêmes conditions.

Deux fois par an, au début et à la fin de l'année scolaire, les professeurs sont réunis en assemblée générale sous la présidence du directeur pour étudier les différentes questions qui intéressent les études. Au surplus, toutes les fois qu'il le juge utile, le Directeur peut également les réunir soit en Conseil et par section, soit en Assemblée générale.

Les résultats de ces réunions ne deviennent définitifs, lorsqu'ils ont trait à l'enseignement de l'école, qu'après avoir été soumis au Conseil supérieur.

Quant au Conseil supérieur de l'enseignement des Beaux-Arts, qui a pour origine le Conseil supérieur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, il a été réorganisé par les décrets du 23 janvier 1903 et du 2 janvier 1906. Il donne ses avis sur les questions qui lui sont soumises tant en ce qui concerne l'Ecole Nationale qu'en ce qui touche les autres Ecoles relevant de l'Administration des Beaux-Arts, propose les programmes d'enseignement, arrête la liste des jurys chargés de statuer sur les épreuves et les concours, présente une liste de candidats aux emplois de professeurs vacants. Il délibère sur tout ce qui concerne les élèves et connaît de certaines peines disciplinaires (1).

1. Il se compose du Ministre des Beaux-Arts, du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, du Directeur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, du Vice-recteur de l'Académie de Paris, du chef du Bureau de l'Enseignement

L'Ecole des Beaux-Arts est l'objet de critiques passionnées, dont on trouve l'exposé complaisant dans les travaux des rapporteurs du Budget des Beaux-Arts ; M. Paul Boncour cite notamment l'opinion de Rodin : « Peuvent-ils faire de l'art, ces malheureux jeunes gens parqués dans les ateliers de l'Ecole, ces infortunés élèves qu'un maître patenté vient visiter par aventure ! » M. Besnard ajoute : « Il n'y a pas d'élèves parce qu'il n'y a plus de maîtres au véritable sens du mot. » Enfin M. Jacques Blanche : « Il n'y a plus de traditions et chacun est obligé de perdre vingt ans de sa vie à chercher une technique. Ce serait donc l'Ecole des Beaux-Arts, l'enseignement officiel qu'il faudrait modifier et non pas le prix de Rome (1). »

Le mal viendrait de ce que les artistes qui enseignent à l'Ecole des Beaux-Arts sont des artistes « arrivés », surchargés de commandes et de travaux, d'obligations mondaines ou officielles.

M. Boncour, donc, pose la question qui lui paraît

et des Manufactures nationales au Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, de trois peintres, trois sculpteurs, deux architectes, un graveur, et deux autres personnes choisies par le Ministre en dehors du personnel de l'Ecole, de dix professeurs de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, de trois professeurs chefs d'ateliers libres de peinture, de sculpture, et d'architecture, de trois délégués des Ecoles régionales d'architecture (art. 1).

Le secrétaire et l'inspecteur de l'Ecole sont secrétaires adjoints avec voix consultative (art. 2).

Tout professeur peut être appelé avec voix consultative pour la discussion d'un point intéressant l'objet de son enseignement (art. 4).

1. Enquête de l'*Aurore* 1903.

dominer tout le débat : qui est le maître des nominations à l'Ecole des Beaux-Arts et qui, par conséquent, est responsable des tendances de son enseignement et de ses résultats ?

Il est entendu que les professeurs sont nommés par le Ministre, sur la présentation du Conseil Supérieur d'Enseignement des Beaux-Arts. En fait, c'est de ce dernier et de ce dernier seul, que dépendent les nominations. Les professeurs une fois nommés, c'est encore le Conseil supérieur des Beaux-Arts qui dirige leur enseignement. C'est lui qui exerce sur l'Ecole son contrôle exclusif. Le soin même de trancher les questions de discipline ne lui appartient pas. Enfin, il détient le pouvoir dictatorial d'arrêter la liste des jurys chargés de statuer sur les concours qui jouent un rôle si important dans la formation des artistes français et qui influent sur le sort et l'avenir de milliers de jeunes gens.

Certes, il ne faut pas songer à supprimer ce Conseil. Il représente un élément de compétence et de permanence dans lequel le Ministre puise une grande force. Mais il est indispensable, dit-on, de le réformer, de l'élargir. Si son hégémonie vaut mieux que l'arbitraire d'un Ministre, encore faut-il qu'il représente vraiment toutes les tendances de l'art français, qu'il cesse d'être l'organe d'un art académique. Or, c'est cela qu'il est aujourd'hui.

Ce n'est point qu'on doive en exclure ni les Membres de l'Institut, ni même les tendances qui y sont en honneur : elles ont droit à leur place ; mais les

autres tendances doivent également y être représentées. Il faudrait donc que chaque groupement d'art y envoyât des représentants élus. Une large part devrait y être faite aux artistes de toutes écoles, aux amateurs, aux critiques, aux comités des Amis des arts. Les délégués des arts industriels, des artisans d'art y figureraient. Les chambres syndicales d'ouvriers et de patrons, les industries décoratives groupées suivant leurs professions, y enverraient aussi leurs élus. Seuls le Ministre des Beaux-Arts et le Directeur des Beaux-Arts devraient en être membres de droit et les chefs des divers services seulement être consultés comme commissaires du Gouvernement. L'Académie des Beaux-Arts aurait un certain nombre de représentants, de même que le Sénat et la Chambre des Députés. En limitant la durée du mandat à six ans par exemple, on éviterait le pouvoir trop prolongé et les compétitions de personnes. Ce serait la vraie République des Arts (1).

Un Conseil ainsi composé aurait l'ascendant nécessaire pour imposer son autorité dans toutes les questions des Beaux-Arts et pour servir utilement l'éducation artistique du pays.

On nous excusera de ne pas prendre parti dans ce débat d'ordre presque exclusivement artistique. Nous nous contenterons d'exprimer la crainte qu'une telle République, gouvernée par des représentants

1. Une République d'avant-garde même, puisque ses protagonistes dont, M. Dujardin-Beaumetz lui-même, ne songeraient à rien moins qu'à y introduire la représentation des minorités.

aussi nombreux, ne fût déchirée par de violentes dissensions intestines ; son œuvre vraisemblablement se réduirait à rien et ses efforts resteraient stériles.

On ne critique pas moins le système des concours, qui est tenu, par ses détracteurs, pour détestable. Ils lui reprochent que tout l'enseignement y est subordonné, parce que le succès final en dépend. Les maîtres eux-mêmes sont forcés de se plier aux exigences et aux goûts de ceux qui jugent et obligés pour ne pas nuire à leurs élèves de leur inculquer des tendances susceptibles de ne pas leur aliéner les membres du jury qui, en fin de compte, disposent de leur avenir. Or ce jury suprême est l'Institut qui dispose de la plus haute récompense : le Grand Prix de Rome. « Dès lors, en face d'un jury toujours le même, connu d'avance par les candidats, formé par une compagnie d'artistes âgés presque tous de soixante à quatre-vingts ans (raison pour laquelle il y a entre eux communauté de goût) qui se recrute elle-même (raison plus décisive), les candidats et leurs maîtres savent fort bien ce qu'il faut faire pour plaire à ce jury et s'efforcent d'y réussir » (1).

La poursuite de la médaille, du prix de Rome, la nécessité de se conformer, pour y parvenir, au goût uniforme du jury font peser sur notre jeunesse une tyrannie médiocre qui n'a même pas le mérite d'être

1. Rabaud, La défense du prix de Rome. *Revue de Paris*, 15 mars 1905.

une discipline. Et on conclut en disant que l'Ecole en est arrivée à ne plus enseigner que le « succès » du dernier salon.

On critique encore les ateliers, dont le maintien, dit M. Massé (1), comporte un art officiel, puisque, seuls, certains maîtres ont la faculté d'avoir des élèves et de les former, mais qui, tout au moins, procurent aux élèves la gratuité de l'enseignement, la liberté de choisir le maître qu'ils préfèrent et d'avoir une certaine indépendance vis-à-vis des professeurs. S'ils n'en trouvaient pas à l'Ecole, ils seraient obligés d'aller aux ateliers payants du dehors.

On nous excusera de ne pas plus prendre parti, sur ces points, que sur le précédent. Nous nous sommes efforcés d'exposer impartialement les reproches les plus sévères et les plus graves adressés à l'Enseignement et au Régime de l'Ecole des Beaux-Arts. Les amis de l'art classique les trouvent vains, ses adversaires fondés. Mais nous craignons bien que si un jour on arrive à corriger les défauts signalés, le nouvel état de choses n'en fasse apparaître d'autres qui soulèveront de nouvelles critiques et appelleront de nouvelles réformes, car, quel que soit le régime adopté, il conduira toujours à une sélection. Or toute sélection a pour résultat de susciter les rancunes de non arrivés, des soi-disant incompris, qui continueront à s'en prendre dans l'avenir, comme ils l'ont fait dans le passé, non à leur insuffisance, mais au sys-

1. Rapport sur le budget des Beaux-Arts.

tème en vigueur et dont le mécontentement trouvera toujours dans la presse du jour, comme au Parlement, des défenseurs plus ou moins intéressés.

II. — *Écoles régionales et municipales des Beaux-Arts.*

Ces écoles ont toutes pour but de former les jeunes gens et les jeunes filles à la pratique des arts, notamment de la peinture et de la sculpture, à l'enseignement du dessin et à l'exercice des industries relevant de l'art. L'art décoratif y tient donc généralement une place importante. Leur organisation, les conditions d'admission, les règlements relatifs aux études varient d'une école à l'autre, encore que, par la force même des choses, on y retrouve de nombreuses ressemblances.

Leur origine est assez récente. C'est à peine si au commencement du siècle, à l'organisation déjà savante de l'Ecole de Paris et de l'Académie de France à Rome, répondait en province une organisation encore mal définie d'écoles vouées à l'enseignement général des Beaux-Arts. Si l'on trouve bien dans le milieu du XVIII^e siècle et même dès 1724, à Poitiers, des écoles municipales de dessin (Tours 1748, Grenoble 1763, Marseille 1771, Vienne 1775, Cambrai 1782, Valenciennes, école académique, 1785) dont la plupart sont les vestiges encore vivants des anciennes Académies, l'enseignement proprement dit des beaux-arts n'existait encore que dans deux ou trois

établissements, notamment à Dijon (1765) et à Lyon (1807). Il a fallu le mouvement que nous avons déjà signalé, qui a commencé en 1860 et a abouti en 1880, pour organiser en France un enseignement des Beaux-Arts multiple, dont les formes et les origines sont différentes, où les modes d'intervention de l'Etat sont variés, où ses pouvoirs sont changeants et dont les titres sont dissemblables : écoles nationales, écoles régionales, écoles municipales des beaux-arts.

C'est en effet en 1880, que le Parlement assurait, par le vote d'un crédit spécial, l'organisation de l'enseignement du dessin dans les départements et favorisait la création d'écoles des Beaux-Arts. Un « Conseil de Perfectionnement de l'Enseignement des arts du dessin » fut institué en 1881 avec mission de se prononcer sur les programmes, le choix des méthodes, et la désignation des professeurs. Enfin un corps de 10 inspecteurs fut chargé d'assurer l'application du programme élaboré par le Conseil de Perfectionnement.

Les Ecoles des Beaux-Arts de province sont ou des Ecoles nationales (Ecoles de Lyon, Dijon, Alger, Bourges), ou des Ecoles régionales (Rennes, Rouen, Montpellier, Nancy, Tours, Clermont - Ferrand, Amiens, Saint-Etienne). ou, enfin, des Ecoles municipales (Toulouse, Poitiers, Caen, Angers, Avignon, Grenoble, Bordeaux, Le Havre, Lille, Douai, Valenciennes).

Un décret du 23 janvier 1903 a spécialement prévu

l'organisation d'écoles régionales d'architecture auxquelles il est donné un statut analogue à celui de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts (1).

Toutes ces écoles ont un caractère commun, la gratuité ; mais quels sont leurs caractères distinctifs ?

Dans les Ecoles nationales, l'administration et le personnel enseignant relèvent de l'Etat : c'est le Ministre des Beaux-Arts qui nomme et révoque les fonctionnaires et agents de tous grades.

Dans les Ecoles régionales, les pouvoirs de l'Administration centrale sont plus limités : cependant, en vertu du décret du 15 mars 1852, l'intervention de l'administration supérieure est encore assurée, par l'intermédiaire des préfets dont les arrêts sont indispensables pour la régularisation des propositions des maires en ce qui concerne le personnel enseignant, directeur et professeurs.

Cette intervention au second degré peut s'étendre et s'étend en fait quelquefois jusqu'aux nominations dans les Ecoles municipales. En général, cependant, les Ecoles municipales de dessin sont soumises à l'autorité directe et unique des maires.

Ce serait une erreur de croire que la participation de l'Etat dans les dépenses de ces diverses Ecoles soit en raison directe du degré d'intervention qui lui

1. Consulter le rapport de la Commission instituée à l'effet d'étudier l'organisation de ces Ecoles. *J. Off.* du 31 janvier 1903, p. 575. Sur les conditions d'admission et l'organisation des études, v. arrêté du 26 janvier 1903.

appartient et que l'Etat paie complètement les frais des écoles nationales pour subvenir dans une mesure moindre aux dépenses des écoles régionales et surtout des écoles municipales. Le chiffre de la subvention en faveur de ces dernières n'est fixé en fait que d'après les besoins des villes, l'importance des sacrifices qu'elles peuvent supporter et les nécessités des créations nouvelles ; et, telle école municipale des Beaux-Arts est inscrite au budget pour une somme égale à celle qui est accordée aux diverses écoles nationales.

Quant aux rapports qui relient ces différents établissements à l'Administration centrale, ils ont été, sauf pour Lyon et Dijon, déterminés au moyen de conventions entre les ministres et les maires des villes respectives, conventions qui stipulent les charges réciproques des deux parties contractantes.

Les règlements des Ecoles nationales des Départements se rapprochent du règlement de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. A titre d'exemple nous indiquons les principaux traits de l'organisation de l'Ecole de Lyon qui est l'une des plus caractéristiques.

Les élèves se divisent en deux catégories, les aspirants et les titulaires : des examens et des concours successifs amènent assez vite leur sélection. Comme à Paris, l'émulation y est entretenue par de nombreux concours. On y trouve le Prix de Paris, modeste équivalent du Grand Prix de Rome, qui

attribue au bénéficiaire, pour trois ans, une pension lui permettant de venir travailler à Paris.

Nous ajouterons qu'à Lyon, les derniers décrets d'organisation ont en même temps constitué sept écoles municipales de dessin qui se partagent la Ville. Ces dernières peuvent être considérées comme complétant l'enseignement élémentaire de l'Ecole nationale et constituent un cours préparatoire.

Dans les Ecoles régionales des Beaux-Arts, l'enseignement n'est presque jamais général. Elles ne comportent, le plus souvent, qu'une réduction du programme des grandes écoles. Quant aux Ecoles municipales beaucoup ont la même importance que les Ecoles régionales et certaines même, comme celles de Toulouse et de Marseille, ont des cours aussi complets que les Ecoles nationales.

Nous l'avons dit, dans cette matière il ne faut tenir compte des titres que dans une mesure restreinte. Ce qu'il importe de remarquer, et il est facile de s'en rendre compte par le relevé des dates des arrêtés de création, c'est l'importance du mouvement actuel et l'éclosion vraiment remarquable d'une renaissance de l'enseignement des Beaux-Arts dans toutes les parties du pays.

D'ailleurs, quelques écoles vivent dans les Départements sans aucun concours de l'Etat. Parmi celles de ces Ecoles qui donnent l'enseignement complet tout en vivant sans les subsides de l'Etat, nous citons l'Ecole de Bordeaux et celle de Besançon.

Nous trouvons encore parmi les organes d'ensei-

gnement des Beaux-Arts un certain nombre de cours annexés aux Ecoles proprement dites et qui ont surtout pour but de préparer les candidats des deux sexes aux examens institués depuis 1880 pour l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin. Ces cours, dits normaux, fonctionnent auprès des principales écoles nationales et régionales de province. Plusieurs d'entre eux, notamment ceux qui sont annexés aux Ecoles régionales de Nancy et de Rouen, et à l'Ecole académique de Douai, sont suivis par de nombreux élèves et donnent d'excellents résultats.

C'est également en vue de préparer des candidats aux examens dont il s'agit et de recruter des professeurs de dessin capables, que l'Administration a institué en 1881, à Paris, pendant les vacances de Pâques, une session normale où les personnes se destinant à l'enseignement suivent des cours de dessin et de perspective pratique sous la direction des maîtres les plus distingués.

Il nous reste à signaler un certain nombre d'Ecoles et de cours auxquels l'Etat ou les Municipalités fournissent des subventions ou qui sont rattachés à des établissements de l'Etat. A ce titre, elles rentrent dans cette étude, encore que nous ne puissions en parler que très sommairement et qu'au surplus, nous ne prétendions nullement en faire une énumération complète.

D'abord, les cours consacrés à l'enseignement d'un art unique : tels les cours d'architecture organi-

sés par la Ville de Dunkerque et celle de Tourcoing. Ces cours sont subventionnés par l'Etat comme Ecoles municipales, et l'Etat exerce sur eux le même contrôle que sur les Ecoles municipales de dessin.

Il existe à Toulon un atelier des Beaux-Arts, à Bordeaux une école de peinture, à Grenoble une école de sculpture, également subventionnés par l'Etat. Nous retrouverons cette dernière Ecole parmi les organes d'enseignement d'art décoratif auxquels elle se rattache plutôt par ses tendances.

Une mention particulière est due à l'enseignement artistique de la Ville de Paris qui forme un vaste ensemble allant de l'enseignement rudimentaire jusqu'à l'enseignement professionnel supérieur, et comprenant : 1° L'enseignement du dessin dans les écoles maternelles ; 2° ce même enseignement dans les écoles primaires élémentaires et dans les écoles primaires supérieures ; 3° des cours spéciaux de dessin et de modelage pour les jeunes gens et pour les adultes ; 4° de véritables écoles d'art décoratif.

Laissons de côté les écoles maternelles et primaires qui, du reste, suivent les programmes déjà exposés plus haut ; plus intéressants sont, à notre point de vue, les cours spéciaux de dessin et de modelage pour les jeunes gens et les adultes, ouverts le soir dans un certain nombre d'Ecoles communales aux jeunes gens, apprentis, et adultes, sous la direction de professeurs spéciaux nommés dans les mêmes conditions que ceux des classes du jour, c'est-à-dire en possession d'un certificat d'aptitude obtenu à la suite

d'un examen. Ils comprennent 42 cours de dessin à vue et 29 cours de dessin industriel.

L'enseignement qu'on y donne est le développement de celui des Ecoles primaires supérieures.

La Ville de Paris, à côté de ses établissements propres, subventionne encore un certain nombre d'Ecoles libres de dessin. Parmi elles, la plupart, treize, sont spécialement destinées aux jeunes filles qui se préparent aux carrières industrielles ou artistiques et elles leur offrent un enseignement complet du dessin et de ses différentes applications pratiques. La Ville n'a, en effet, organisé elle-même pour les femmes qu'un seul cours de dessin à vue et cinq cours du soir consacrés au dessin appliqué à l'industrie.

L'enseignement du dessin donné dans les divers établissements que nous venons de passer en revue, quoique dirigé en vue de l'application industrielle, conserve encore, cependant, un caractère trop général pour mériter le nom d'enseignement pratique. L'administration municipale a pensé qu'il y avait intérêt à compléter cette organisation par des Ecoles de pure application. Elle en a, en conséquence, établi à Paris, quatre, qui sont les Ecoles Germain Pilon, Bernard Palissy et les deux Ecoles Elisa Lemonnier.

L'*Ecole Germain Pilon*, qui porte le titre d'Ecole municipale préparatoire de dessin pratique, a pour objet de préparer les jeunes gens à la profession de dessinateur ou de modelleur industriel.

L'enseignement du dessin, du modelage et du moulage y est donné non seulement au point de vue

théorique, mais encore au point de vue pratique des spécialités suivantes : bijouterie, orfèvrerie, joaillerie, ameublement, papiers peints, céramique, broderie, dentelle, passementerie, mosaïque, ferronnerie.

La durée des études est de trois ans. L'enseignement est gratuit. Des bourses d'entretien sont accordées.

L'*Ecole Bernard Palissy* est une école municipale spéciale d'application des Beaux-Arts à l'industrie et le complément de la précédente. Elle comprend quatre ateliers : céramique, peinture décorative, sculpture, dessins pour étoffes et ameublement. La durée des études est de quatre ans et l'enseignement est gratuit.

Les deux *Ecoles Municipales Elisa Lemonnier* comportent, en dehors de l'enseignement d'ordre général des autres Ecoles professionnelles et ménagères de la Ville, des ateliers de dessin industriel, de peinture, de gravure sur bois et de broderie pour ameublement, où les jeunes filles peuvent recevoir une formation suffisante pour l'exercice de certaines industries d'art.

Il existe encore à Paris une école libre d'architecture subventionnée par l'Etat.

Mentionnons également comme se rattachant à l'enseignement public des arts du dessin quelques cours spéciaux professés dans les établissements de l'Etat, tels : l'Ecole centrale des Arts et Manufactures qui a tout un enseignement d'architecture placé sous la direction du service de l'enseignement technique

du Ministère du Commerce, les cours d'archéologie de la Faculté des lettres de Paris, les cours d'antiquités des Facultés de province, le cours d'archéologie de la Bibliothèque nationale, le cours d'esthétique et d'histoire de l'art du Collège de France, enfin la série des cours professés à l'Ecole du Louvre dont nous avons parlé antérieurement à propos du Musée du Louvre.

Nous signalerons en dernier lieu l'Ecole préparatoire à l'enseignement supérieur des sciences et des lettres de Chambéry qui est, sous ce titre modeste, une sorte de faculté et qui comprend à côté de cours de sciences pures, de littérature et d'histoire, des cours de dessin, de modelage et d'ornement. C'est le seul établissement d'enseignement supérieur où les arts se trouvent réunis à la fois aux Lettres et aux Sciences.

Quelque nombreuses que soient ces dernières créations, dues soit à l'Etat soit à l'initiative privée, la base de l'enseignement des Beaux-Arts en province est constituée par les Ecoles des Beaux-Arts sous leurs trois formes.

Elles ne sont d'ailleurs guère moins critiquées que la grande Ecole de Paris.

On leur reproche de se laisser diriger par la même influence académique, de reposer dans une mesure trop large sur le système des concours, médailles et prix, de ne pas adapter leur enseignement aux besoins locaux (1), de pousser outre mesure les jeu-

1. Ce reproche serait assez grave à notre avis s'il s'agissait d'éco-

nes élèves à venir à Paris grossir le nombre des candidats aux concours de l'Ecole Nationale et du Grand Prix.

III. — *Académie de France à Rome.*

Il semble bien que ce soit Colbert qui, le premier, ait envoyé à Rome des artistes pour leur permettre d'y parfaire leur éducation artistique. D'après les désignations faites par l'Académie Royale de peinture et de sculpture, il faisait accorder des pensions par le roi, puis, sur l'initiative de Charles Erard, — d'après certains, de Le Brun ou du Poussin —, il décida de créer l'Ecole de Rome. Il élaborâ des statuts minutieux et, en mars 1666, envoya à Rome Charles Erard avec le titre de recteur et accompagné de douze élèves, six peintres, quatre sculpteurs, deux architectes. La même année, les élèves lui adressèrent leurs premiers envois qui furent soumis à l'Académie.

En dehors des pensionnaires, on admettait à l'Ecole des externes, tant Français qu'étrangers.

Remplacé pendant deux ans par Noël Coypel, Erard revint en 1673 avec le titre de directeur et réalisa la réunion de l'Académie de France et de l'ancienne Académie Romaine dite de Saint-Luc.

les d'art décoratif; celles-ci évidemment doivent viser l'industrie locale. Mais les Ecoles des Beaux-Arts ont un but différent.

Louvois, dans sa haine contre tout ce qui avait été créé par Colbert, remplaça Erard, qui d'ailleurs avait vieilli, par La Teulière. A partir de ce moment se succédèrent toute une série de directeurs sous la gestion desquels l'Académie de France ne brilla point d'un vif éclat. En 1704 même, elle cessa de recevoir des élèves, l'état malheureux des finances publiques ayant fait supprimer les pensions. Pendant six mois, il n'y en eut pas un seul au palais Capranica, où se trouvait alors l'Ecole, et le Directeur Poerson, qui ne voulait pas avouer cette détresse aux Italiens, trop enclins à se réjouir de nos revers, fit manger à sa table et dessiner dans le Palais des jeunes gens tout à fait étrangers à l'établissement et faisant office de figurants.

Quand le duc d'Antin succéda, en 1708, à Mansard dans la charge de Surintendant général des Bâtimens du Roi, l'Ecole de Rome était sur le point de disparaître. Energique, amateur très distingué, passionné pour l'art, le duc d'Antin qui devait tant faire pour les Gobelins, Beauvais et Sèvres, prit à cœur le relèvement de l'Académie. De Paris, il donna à Poerson, d'abord, puis à Vleughels, les instructions les plus précises et les plus minutieuses et parvint à rendre à l'institution tout son éclat et toute sa prospérité. C'est sous lui que l'Académie occupa en location sur le Corso le palais Mancini, que d'Orry acquit au nom du Roi en 1737.

A partir de Vleughels, décédé en 1737, plusieurs directeurs se succédèrent, les uns insuffisants, comme

Natoire, d'autres, au contraire, administrant avec succès, comme Hallé.

Le 26 novembre 1792, la Convention adopta et convertit en décret le rapport du député Romme concluant à la suppression de l'Ecole. Le 12 janvier le Directeur Ménageot, chassé de Rome par une émeute, dirigée contre les Français, se réfugia à Naples avec le personnel (1).

Ce fut la Convention, elle-même, qui rétablit l'Ecole par le décret du 25 octobre 1795. Dans le traité de Tolentino, intervenu deux ans plus tard (19 février 1797), la Papauté acceptait cette restauration. D'autre part, la classe des Beaux-Arts de l'Institut, qui lui-même avait été constitué, réorganisa les anciens concours. Le privilège du séjour à Rome, réservé jusque-là seulement aux peintres, architectes et graveurs, fut étendu successivement aux musiciens, aux graveurs au burin, aux graveurs sur pierres fines et enfin aux graveurs en médailles. Cependant, ce n'est pas avant 1801 que les élèves purent se réinstaller.

Le palais Mancini étant devenu insalubre, la France acquit, en 1803, la Villa Médicis qui pouvait abriter, d'ailleurs, un plus grand nombre de lauréats. Le Directeur Suvée, qui mena les négociations avec bonheur à travers les difficultés les plus ardues, n'hésita pas à consacrer presque toute sa fortune personnelle à l'appropriation du palais pour laquelle on ne lui avait fourni que des subsides insuffisants.

1. Le Palais Mancini fut mis à sac.

Pendant toute la première moitié du xiv^e siècle, l'Académie de France à Rome vécut sans grandes vicissitudes, acquérant une renommée de plus en plus glorieuse et rendant les plus éminents services à l'art français. Horace Vernet, Ingres, figurent parmi les directeurs.

En 1863, une réforme assez profonde et plutôt malheureuse fut tentée, au moment même où l'Ecole des Beaux-Arts était réorganisée sous l'influence de M. de Nieuwerkerke, alors surintendant des Beaux-Arts (décret du 13 novembre 1863). Le prix de paysage historique fut supprimé. La limite d'âge des concurrents fut ramenée de 30 à 25 ans. La durée du séjour fut réduite d'une année. Enfin, le jugement du concours était enlevé à la classe des Beaux-Arts de l'Institut et donné à un jury spécial dont le décret fixait la composition. De plus, les règlements intérieurs furent également modifiés.

C'était un changement radical, une véritable révolution, peu heureuse d'ailleurs, apparemment. En effet, par toute une série de mesures ultérieures, l'ancien régime, sauf en ce qui concerne le prix de paysage historique, a été rétabli. Il va de soi que ce changement ne fut pas accepté sans protestations. L'Académie des Beaux-Arts se pourvut devant le Conseil d'Etat, jugeant au Contentieux, contre les dispositions du décret du 13 novembre 1863 qui lui enlevaient le jugement des concours. Mais sa requête fut rejetée par arrêt du 21 juillet 1864, le Conseil d'Etat estimant que l'attribution, dont elle se plaignait

d'avoir été dépossédée, n'était qu'une mission à elle confiée par le Gouvernement et que le décret par lequel cette mission avait pris fin constituait une mesure administrative non susceptible d'être déférée au Conseil d'Etat par la voie contentieuse.

Depuis, un autre décret du 13 novembre 1871 a rendu à l'Académie des Beaux-Arts une partie des pouvoirs que le décret du 13 novembre 1863 lui avait ainsi retirés. C'est elle, de nouveau, qui juge le concours, mais avec l'adjonction pour le jugement provisoire d'un certain nombre d'artistes pris hors de son sein.

Le régime administratif de l'Académie de France à Rome n'est d'ailleurs pas bien nettement défini. En vertu d'un usage qui remonte à sa fondation, c'est l'Académie des Beaux-Arts, héritière de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, qui en détermine le règlement.

En dehors de ce règlement académique qui semble se passer, en fait, de toute sanction et paraît être tacitement accepté dans toute sa teneur par l'Administration Supérieure, nous ne trouvons concernant l'Ecole de Rome que trois actes gouvernementaux proprement dits :

Le décret du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) qui confirme l'existence de l'Ecole de Rome un moment supprimée pendant la Révolution, comme nous l'avons vu.

Le décret du 13 novembre 1863 dont les articles 19 et 20 modifient le régime de l'Ecole ;

Le décret du 13 novembre 1871 dont les art. 5 et 6 confirment, non sans quelques modifications nouvelles, les dispositions du décret précédent.

D'après les dispositions combinées du règlement académique et du décret de 1871, l'Académie de France à Rome est administrée et régie par un directeur nommé pour six ans, par décret, sur la proposition du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur une liste de trois candidats présentée par l'Académie des Beaux-Arts.

Le décret de Brumaire exigeait que l'artiste choisi fut un peintre français ayant séjourné en Italie, et, de fait, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, à part un intérim de courte durée, l'Académie de France a toujours été confiée à un peintre. Ni le règlement actuel, ni le décret de 1871 ne reproduisent cette exigence, de telle sorte qu'on peut admettre que la disposition du décret de Brumaire n'est plus en vigueur et que le Gouvernement peut faire porter son choix sur un sculpteur ou un architecte ou même sur un simple administrateur compétent en matière d'art. A diverses reprises d'ailleurs, l'Académie Romaine a été dirigée par d'autres que des peintres.

Le directeur exerce ses fonctions administratives sous le contrôle du Ministre de l'Instruction publique et ses fonctions d'enseignement sous le double contrôle du Ministre et de l'Académie avec laquelle il correspond pour tout ce qui concerne les travaux des pensionnaires et intéresse l'art et les études. Mais en vertu de l'art. 20 du décret de 1863, c'est maintenant

au Ministre qu'il adresse son rapport semestriel sur les travaux et le degré d'instruction des élèves lauréats.

Le personnel administratif de l'Ecole est réduit à son expression la plus simple : en dehors des gens de service, il ne figure au budget qu'un seul fonctionnaire, le secrétaire bibliothécaire.

Entre l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et l'Académie de France à Rome, qui est la dernière expression de l'enseignement supérieur des arts du dessin, se placent ces célèbres concours, deux fois séculaires, conduisant aux récompenses suprêmes, qui sont connues sous le nom de Grands Prix de Rome et qui ouvrent l'accès de l'Académie Romaine aux élèves les plus distingués soit de l'école, soit du dehors, en peinture, en sculpture, en architecture, en gravure en taille douce et en gravure en médaille.

Nous avons déjà vu le fonctionnement de ce concours à propos de l'Ecole des Beaux-Arts qui y participe au moins par son hospitalité et dont les élèves forment la majorité des concurrents. Rappelons cependant ici que tous les artistes âgés de 15 à 30 ans, qu'ils soient ou non élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, pourvu qu'ils soient Français, peuvent concourir après avoir subi deux épreuves préalables.

La durée du séjour des pensionnaires est actuellement de quatre années. A l'origine, elle était illimitée : les instructions de Colbert ne contenaient rien à cet égard. Erard, cependant, lors de sa seconde direction, la réduisit à trois années. On la porta

ultérieurement à quatre et, sous Suvée, à cinq années. Elle fut ramenée temporairement à trois ans en 1863.

Les élèves reçoivent 3.500 francs de pension annuelle, une indemnité de voyage aller et retour de 1.200 francs, ainsi qu'une indemnité de frais d'études.

Il est permis aux pensionnaires de voyager en Italie, en Sicile, en Grèce, sous réserve de l'autorisation du Directeur (Décret du 13 novembre 1863, art. 17). Depuis 1890, cette faculté a été étendue à la Belgique. Une lettre ministérielle adressée à l'Académie des Beaux-Arts le 7 novembre 1890 et la réponse rédigée au nom de celle-ci par M. Henri Delaborde eurent pour effet de saisir de cette question le Conseil supérieur des Beaux-Arts. Sur le rapport fait par M. Bardoux, ce Conseil exprima un avis favorable à une modification du règlement et l'Académie donna satisfaction aux désirs ainsi exprimés. Depuis 1906 la faculté de voyager a été encore facilitée, etc.

Un décret du 26 novembre 1884 a institué à l'Ecole d'Athènes une section des Beaux-Arts composée des architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome qui doivent y passer leur quatrième année (1).

Le règlement indique, d'une manière précise, quelles sont, dans les différentes sections, les études

1. Voir ces deux décrets du 20 janvier 1900 et du 14 juillet 1901.

que les élèves doivent fournir pendant chacune des années de leur pension. Ces études sont exclusivement personnelles, mais elles sont rigoureusement obligatoires sous des sanctions qui peuvent aller jusqu'à l'exclusion.

Le choix des sujets n'est pas libre : il est soumis à l'acceptation du directeur.

Ces travaux obligatoires doivent être mis à la disposition du directeur chaque année avant le 1^{er} avril pour être exposés publiquement à Rome du 1^{er} au 15. Immédiatement après cette exposition, ils sont adressés au Ministre, puis soumis par lui à l'examen de l'Académie des Beaux-Arts et exposés à l'Ecole des Beaux-Arts dans la deuxième quinzaine de juin. Il est fait rapport par l'Académie au Ministre, du résultat de son examen et ce rapport est inséré au *Journal officiel*. L'Académie signale enfin par lettre spéciale au Ministre ceux des envois de dernière année qui lui paraissent dignes de cette mention. Le rapport de l'Académie est, d'autre part, transmis au Directeur par le Ministre et chaque pensionnaire, en ce qui le concerne, est appelé à en prendre connaissance.

Le budget de l'Ecole était de 18.000 livres en 1663, de 110.000 francs quelques années après son rétablissement au xix^e siècle, de 130.000 francs en 1890. Pour 1913 un crédit de 152.000 francs est prévu.

Il n'est pas, semble-t-il, dans le domaine artistique d'institution plus discutée que l'Académie de France à Rome : il n'en est non plus qui ait mieux résisté aux attaques. Elle subsiste intacte ; les modi-

fications qui ont été apportées à ses règlements n'ont eu qu'une existence éphémère ou bien ne sont que l'écho très affaibli des querelles qu'elle a soulevées.

C'est que, en regard d'adversaires irréductibles qui veulent sa perte, elle compte des fidèles fervents et zélés, recrutés dans les rangs assagis des artistes épris de la tradition académique.

Depuis tant d'années qu'on discute, tout paraît avoir été dit sur la question, et il serait difficile, croyons-nous, de trouver des arguments qu'on n'ait pas fait valoir.

Ce n'est point ici le lieu de reprendre des controverses si copieuses, et encore moins de départager partisans et adversaires ; il nous suffira, pour préciser l'état actuel du problème, de grouper et de présenter brièvement les raisons catégoriques et, ajoutons-le, nettement contradictoires sur lesquelles l'on s'appuie soit pour demander la suppression de l'Académie de Rome, soit, au contraire, pour soutenir la nécessité de son maintien.

L'Ecole de Rome doit être supprimée, affirment les uns, purement et simplement, parce qu'elle n'est qu'un prolongement, une aggravation de l'académisme d'Etat qui sévit déjà d'une manière funeste à notre école nationale des Beaux-Arts. En admettant, à la rigueur, que son institution ait pu, en d'autres temps, paraître plausible, il n'en va plus de même aujourd'hui. Les jeunes gens qui se rendent à la Villa Médicis en quittant la rue Bonaparte passent d'une fêrule sous une autre, alors qu'ils devraient à

l'issue de leurs études académiques voyager, au moyen de bourses nationales, au hasard des pays et des villes d'art. Ils vont à Rome pour y retrouver, accentuée par de grands exemples, cette discipline académique qu'ils rêvent d'éluder.

Et cela au milieu de ruines ! Pourquoi Rome ? Parce que Rome, assure-t-on, est le palladium impérissable de la perfection classique. La perfection classique est-elle donc un criterium intangible ? La perfection de l'art romain a-t-elle donc le pas sur tous les autres arts, flamand, vénitien, espagnol ? Rome n'est plus la capitale artistique, Florence l'est tout autant, même Arles où l'on trouve tant de monuments romains.

L'art romain n'est que décadence ; ses monuments représentent une mauvaise époque ; ces musées sont remplis d'œuvres médiocres.

Au reste, les défenseurs de la Villa Médicis apprécient si bien la valeur de ces objections que, loin d'imposer le séjour à Rome pour toute la durée de la pension, ils rendent obligatoires des stages dans quelques-unes des plus fameuses villes d'art de l'Italie et accordent aux pensionnaires, qui souhaitent voyager, des facilités inespérées.

D'une part le séjour de Rome, concluent les ennemis de la villa, est insuffisant pour les peintres, pernicieux pour les architectes qui n'y voient que le passé, inutile aux musiciens, et d'autre part l'Académie de Rome exerce sur le talent naissant des jeunes artistes une influence tantôt négligeable et vaine,

tantôt dépressive, oppressive même et dangereuse.

On s'en rend assez compte par les envois de Rome qui sont généralement insuffisants, parfois à un degré déconcertant. La parole de Colbert est toujours juste : « Les élèves ne reviennent pas plus savants qu'ils n'y sont entrés. » Les jeunes artistes ne font pas l'éducation de leur liberté, ils ne continuent que celle de la discipline académique. Ils n'aspirent plus qu'à des succès faciles et éphémères, attendant du protectorat de l'Etat la fortune et la gloire.

Écoutons, maintenant, l'autre son de cloche. Quels griefs sérieux peut-on formuler contre une institution qui permet à de jeunes artistes de vivre plusieurs années presque librement dans un pays où toutes les facilités leur sont données d'admirer des chefs-d'œuvre ? Ils ne sont nullement accablés par cette discipline dont on parle tant : ils sont tenus d'envoyer des travaux déterminés, il leur est loisible d'y travailler à leur guise. Pourquoi s'étonner de ce que l'on ait groupé dans la même loi à Rome des sculpteurs, des architectes, des graveurs, des musiciens ? N'y a-t-il pas profit pour chacun, au point de vue artistique, à se connaître, à mettre en commun leur culte du beau, leurs aspirations, leurs talents ? Que parle-t-on de l'influence oppressive de Rome et des entraves qu'elle apporte à l'éclosion des talents et du génie ? Rome n'a jamais empêché qui que ce soit de réaliser l'essor de son vrai tempérament, ni d'avoir du talent.

La vérité est, — et ceci nous paraît à notre avis per-

sonnel, bien près d'être exact —, qu'à l'Ecole de Rome l'art français reste en contact avec ses origines (1). « Certes, il s'est émancipé depuis la Renaissance ; il n'est plus sous la tutelle italienne. Mais, si la thèse d'après laquelle l'imitation de l'Italie fut pour nous une servitude devient une nouveauté, ce n'est pas une vérité acquise. Lorsque l'art italien nous arriva, l'art du moyen-âge se mourait. Le moyen-âge avait interrompu la tradition latine ; en la ressaisissant, la France rentrait en possession de son patrimoine. La Renaissance ne fut pas une conquête de notre pays, mais la reprise d'un bien sur l'étranger. De la fusion de l'esprit français avec l'esprit antique résulta un art nouveau, aussi national que l'ancien, surtout plus capable de renouvellement. Cet art original et composite, mesuré et hardi, moyen et supérieur, c'est l'art français. Il ne s'est jamais borné à l'imitation italienne, non pas même au temps de Lebrun et de David, de Mansard et de Gabriel. Il a toujours été national, mais, par cela même, il s'incorporait un des éléments par lesquels la nation française s'était formée, l'esprit italo-grec. S'inspirer uniquement de cet esprit lui est aussi impossible que s'en passer ».

N'oublions point que le prix de Rome recrute une élite d'artistes et a pour objet de leur rendre la carrière plus facile. Mais, dans tout concours, à côté des vainqueurs, il y a les vaincus et ceux qui n'ont

1. Larroumet, *L'Art et l'Etat*, p. 205.

pas osé l'aborder. L'ignorance et l'envie se liguent donc contre l'Ecole et trop facilement ont trouvé des avocats.

L'Académie de Rome, certes, ne donne pas le génie, ni le talent; mais elle aide souvent à leur éclosion. Et en tous cas, à tous ceux qui y viennent, elle apprend à fond leur métier.

Il est vraisemblable qu'ici encore, — comme presque en tout, — *in medio stat virtus*. Il ne faut certes pas supprimer l'Ecole; il ne faut pas non plus la maintenir intangible. Quelques réformes, à la condition qu'elles soient graduelles, prudentes, modérées, permettront sans doute de remédier à une partie des défauts qu'on reconnaît à l'Ecole de Rome au point de vue artistique.

Pour les peintres, plus de liberté dans le choix du sujet et de son expression. Pour les architectes, la possibilité d'adjoindre à leurs études des compositions modernes répondant à des besoins et à des nécessités de notre époque. Plus de liberté aussi dans les envois. Tout ceci peut être excellent.

On pourrait peut-être aussi tenir compte des désirs exprimés par les lithographes et les graveurs sur bois qui voudraient être admis à concourir pour le prix de Rome, à l'instar des graveurs en taille-douce, en médailles et en pierres fines.

Enfin, un caractère moins absolu, moins autoritaire du règlement donnerait aux élèves plus de responsabilité et d'indépendance.

Disons, enfin, en terminant, qu'on reproche com-

munément à l'Académie d'avoir horreur du mariage. En réponse à de légitimes pétitions, le Comité du règlement vient de maintenir envers et contre tous le vieil article 7 ainsi conçu : « Les artistes mariés ne pouvant être admis au concours pour les prix de Rome, ni par conséquent, devenir pensionnaires, le pensionnaire qui se marierait pendant la durée de sa pension en perdrait le bénéfice ».

Les jeunes filles peuvent prendre part au concours de Rome ; pourquoi l'interdire à la jeune femme, à l'homme marié ?

SECTION III

Enseignement spécial des Arts décoratifs.

Nous venons d'exposer la façon dont a été organisée en France l'enseignement des Beaux-Arts, de ce que nous avons appelé précédemment l'art pur. Nous allons étudier maintenant, d'une manière d'ailleurs forcément brève, la même question en ce qui concerne l'art décoratif.

Le centre le plus complet de l'enseignement de cet art est l'Ecole fondée en 1765 pour les ouvriers de Paris par le peintre Bachelier et devenue deux ans plus tard l'Ecole gratuite de dessin, que les lettres patentes de 1776 ont reconnue et qui, à partir de 1767, fut installée dans l'Hôtel des Chirurgiens du roi, rue de l'Ecole de Médecine, où elle existe encore sous le nom d'Ecole Nationale des Arts décoratifs de

Paris. Il y a peut-être, dans cette fidélité au local originaire, une curiosité historique. Mais il y a là, aussi, en raison du développement et des besoins actuels de l'enseignement décoratif, une situation assez fâcheuse.

Quoi qu'il en soit, c'est à cette ancienne et célèbre Ecole qu'un arrêté ministériel du 9 octobre 1877 a donné le titre qu'elle porte maintenant. Ce nouveau titre ne constituait pas un vain changement de nom, il révélait une modification profonde dans les tendances de l'enseignement de l'Ecole qui, depuis la première moitié du siècle, s'était peu à peu éloignée de son but initial et où l'enseignement artistique proprement dit, l'enseignement académique, s'était à ce point substitué à l'enseignement pratique industriel qu'on en était arrivé à donner à la maison le nom de « petite école » et à la considérer comme une succursale de la grande et « nationale » Ecole des Beaux-Arts. Dans la pensée des réformateurs, le nom nouveau était appelé à marquer la différence qui devait exister entre l'Ecole d'une part et, d'autre part, l'Ecole de la rue Bonaparte et les Ecoles municipales d'ordre secondaire créées depuis 1880 par la Ville de Paris.

L'arrêté du 9 octobre 1877 n'était d'ailleurs que la consécration d'un arrêté antérieur du 1^{er} octobre 1874 qui avait tenté une première réorganisation de l'Ecole, réorganisation que des arrêtés successifs n'ont cessé, depuis lors, de consolider et d'étendre.

Depuis le décret du 29 juillet 1890 l'Ecole des Arts

décoratifs comprend deux sections : celle des jeunes gens, et celle des jeunes filles.

La première a été créée spécialement pour former des artistes pour les industries relevant de l'art et pour la décoration architecturale. Elle comporte un enseignement spécial approprié à la destination des Elèves. Elle est gratuite. Placée sous la haute surveillance d'un Conseil Supérieur, présidé par le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, et sous le patronage d'un Comité consultatif composé de 40 membres choisis par le Ministre parmi les artistes, les industriels et les chefs d'industrie, elle est administrée par un directeur assisté dans ses fonctions par l'assemblée des professeurs dont il est le président. Le directeur, le personnel administratif et le personnel enseignant sont nommés par le Ministre sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts.

Des concours mensuels et l'attribution de médailles constituent la sanction des études. L'Ecole décerne, en outre, des bourses de voyage, des prix et des primes en argent. Depuis la réorganisation de 1877 d'heureuses innovations ont été introduites à plusieurs reprises dans l'enseignement de l'Ecole. Notons en particulier le développement donné à l'atelier d'application décorative pour les dessinateurs, et la création d'un atelier d'application décorative pour les modelleurs. Rien ne pouvait mieux répondre au but même de l'Ecole, ni en mieux assurer la fortune que l'introduction de ces cours d'application dans les divers ordres d'enseignement.

La seconde section de l'Ecole, celle des jeunes filles, a son origine dans l'ancienne Ecole nationale de dessin pour les jeunes filles fondée à Paris en 1803 par Mme de Montizon, cour de Rohan, et transférée depuis rue de Seine, 10. C'est un décret du 29 juillet 1890 qui l'a rattachée à l'Ecole nationale des Arts décoratifs en la plaçant sous l'autorité immédiate du directeur de cet établissement. Son régime administratif est le même que celui de la section des jeunes gens.

Les femmes mariées n'y sont pas admises. Elle donne aux jeunes filles qui se destinent aux arts et professions industrielles un enseignement analogue à celui que l'Ecole nationale des Arts décoratifs offre aux garçons. On y enseigne les genres de dessins suivants : la figure, l'ornement, le paysage, les animaux, les fleurs, le lavis d'après l'ornement, les fleurs et la figure d'après nature, le dessin à la plume, l'eau-forte, la gravure sur bois et sur cuivre, la peinture sur faïence. On y a ajouté la peinture décorative à l'huile, le modelage, etc.

Il y a des concours annuels pour chacune des facultés de l'enseignement et, en outre, trois grands concours pour le dessin, la sculpture et la composition d'ornement.

Aux écoles des Beaux-Arts de province correspondent, pour l'art décoratif des écoles départementales qui ont pour but commun de former le goût et de compléter l'éducation professionnelle des ouvriers et des artisans par l'enseignement du dessin et des arts qui s'y rattachent ; mais chacune d'elles comporte

un enseignement spécial, approprié aux professions auxquelles se destinent les élèves et s'inspire des nécessités des industries locales.

L'une des plus importantes est l'Ecole nationale des Arts décoratifs de Limoges.

Fondée en 1868 sur l'initiative de particuliers et avec le concours du Conseil Municipal sous le titre d'Ecole municipale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, elle est devenue établissement de l'Etat par la loi du 8 juin 1881 et a été réorganisée par le décret du 5 novembre 1881 sous le titre définitif d'Ecole nationale d'Arts décoratifs de Limoges. Elle a été instituée en vue de développer chez les jeunes gens et les jeunes filles l'aptitude à l'enseignement du dessin et de les préparer aux industries relevant de l'art. C'est ainsi que, pour répondre aux besoins de la grande fabrication limousine, qui est, par excellence, celle de la porcelaine et de la décoration, un atelier spécial a été créé pour des décorateurs. Le cours de modelage est, d'autre part, dirigé en vue de former des artisans capables de fournir des modèles pour la porcelaine.

Cependant, l'Ecole n'est pas professionnelle à proprement parler : son enseignement général, préalable à toute application, témoigne bien plus de la préoccupation de former le goût par la culture artistique générale que de donner la connaissance de la pratique de l'atelier. En d'autres termes, on a voulu, non pas former des apprentis, mais compléter l'éducation des apprentis et les rendre aptes à apporter

dans leurs travaux ultérieurs des qualités que la connaissance du dessin et de la composition de l'ornement peut seule développer, conception très heureuse et qui différencie nettement les écoles d'art décoratif des écoles professionnelles.

L'administration de l'école relève de l'Etat ; le Ministre de l'Instruction publique nomme le directeur et le personnel tant enseignant qu'administratif.

Une autre école d'art décoratif importante est l'Ecole nationale d'Aubusson. Primitivement école municipale, c'est par décret du 31 mai 1884 et par suite d'une convention intervenue entre la Ville et l'Etat, qu'elle est devenue Ecole nationale. Elle est instituée en vue de former les jeunes gens et les jeunes filles à l'enseignement du dessin et spécialement à l'industrie de la tapisserie, du tapis et de la broderie.

Son organisation, réglée par un décret du 14 octobre 1884, est semblable à celle de l'Ecole type de Paris, à la direction de laquelle elle est d'ailleurs réunie.

L'Ecole nationale des Arts décoratifs de Nice, fondée par décret du 7 octobre 1881, a emprunté son programme à celui de Paris ; toutefois, elle est orientée plus spécialement vers la décoration intérieure ; le dessin d'après la plante et ses applications décoratives y sont plus particulièrement enseignés.

L'Ecole de Nice n'est pas, comme celle de Limoges ou d'Aubusson, une école mixte ; elle n'est ouverte qu'aux jeunes gens, mais le directeur de l'Ecole dirige, en même temps, à Nice, une Ecole

d'art destinée aux jeunes filles et dans laquelle l'enseignement est donné par la plupart des professeurs de l'Ecole nationale. Il y a tout lieu de supposer que ces deux Ecoles seront réunies un jour.

L'Ecole nationale des Arts industriels de Roubaix résulte de la fusion et de la réorganisation, en 1883, sous le titre d'Ecole nationale des Arts industriels, de différents cours d'art appliqué à l'industrie qui, depuis fort longtemps, fonctionnaient dans cette ville.

Placée sous l'autorité du Ministre de l'Instruction Publique, elle est destinée à répondre aux exigences des diverses industries de la région du Nord notamment de l'industrie textile, en formant des jeunes gens qui, par leurs connaissances artistiques, scientifiques ou professionnelles, soient capables de les exercer et de les faire prospérer. Cette école donne d'excellents résultats.

Dans son rapport sur le Budget des Beaux-Arts en 1896, M. Maurice Faure a pu dire : « L'Ecole de Roubaix, ouverte aux jeunes gens seulement, est la plus complète de nos institutions de ce genre. Son programme est celui d'une sorte d'université... »

L'Ecole est dirigée et administrée par un Conseil Supérieur, dont la composition et le renouvellement sont entre la ville et l'Etat déterminés par la Convention intervenue le 28 novembre 1882 et aux séances duquel peuvent assister les délégués du Ministre.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire les autres Ecoles :

L'Ecole régionale des Arts industriels de Saint-Etienne où l'application de l'enseignement artistique général à l'industrie de la région occupe une place très importante, l'Ecole régionale des Arts industriels de Reims, celle des Arts industriels de Mâcon, l'Ecole d'arts décoratifs de Calais, qui vise plus spécialement l'industrie des tissus et notamment de la dentelle, l'Ecole régionale des Beaux-Arts et Métiers de Clermont-Ferrand, qui, outre la section artistique, placée sous le contrôle de l'Administration des Beaux-Arts, comprend une section professionnelle qui relève du Ministère du Commerce, l'Ecole régionale de Rouen, qui, comme celle de Clermont-Ferrand, est autant une Ecole industrielle qu'une Ecole des Beaux-Arts.

Ces deux dernières portent improprement à notre sens le titre d'Ecole des Beaux-Arts ou même d'Arts décoratifs. En réalité ce sont des écoles industrielles professionnelles dans lesquelles l'enseignement du dessin et de l'art n'est donné qu'à titre secondaire et subordonné à l'enseignement technique.

En somme, parmi les Ecoles nationales, les unes, la plupart même, comme celles d'Aubusson, de Limoges, ont pour but essentiel de former des ouvriers d'art pour des industries déterminées ; d'autres ont une utilité moins spéciale et moins limitée aux industries locales et se rapprochent davantage, par le caractère général de leur enseignement, des Ecoles des Beaux-Arts : telle l'Ecole de Nice.

L'étude que nous venons d'entreprendre nous montre que beaucoup a été fait, — matériellement du

moins, — pour organiser l'enseignement de l'art décoratif en France. Reste à savoir si cet enseignement produit les fruits qu'on est en droit d'en attendre.

Constatons d'abord que notre pays et plus particulièrement Paris, tiennent incontestablement le premier rang en ce qui concerne les industries d'art. C'est chez nous que l'étranger vient chercher l'inspiration et les modèles, au point de faire souvent de l'imitation pure et simple et de la contrefaçon. Quelle que soit leur spécialité, toutes nos industries d'art, ameublement, tapisserie, céramique, poterie d'étain, sculpture d'ornementation, celles aussi qui se rattachent au vêtement, ont conquis une suprématie que l'étranger jalouse, qu'il dénigre quelquefois, mais qu'il est obligé de reconnaître et de subir. Ce n'est point que de nombreuses tentatives ne soient faites pour nous supplanter. Les pays voisins cherchent eux aussi à organiser ou à perfectionner l'enseignement de l'art décoratif et multiplient les expositions destinées à faire connaître leurs artistes ou à perfectionner leur formation (1).

1. Expositions de Turin en 1902, de Milan en 1906, de Rome en 1911. Expositions diverses à Munich, Stuttgart, Stockholm, Vienne, etc. Celle de Munich (1912) en particulier doit attirer notre attention. L'art populaire allemand s'y est révélé, d'une façon presque inattendue, assez fécond et perfectionné pour justifier des craintes sérieuses en ce qui concerne nos propres industries. V. à ce sujet le rapport adressé par M. Rupert Carabin au Conseil municipal de Paris, l'ouvrage de M. Paul Boncour *L'art et la Démocratie* et enfin un article de M. Paul Fortuny dans la *Grande Revue*.

Plusieurs de ces pays, d'ailleurs, notamment l'Allemagne et l'Autriche, ont, en outre, l'avantage important d'avoir un enseignement technique et un régime d'apprentissage bien organisés ce qui, au point de vue purement industriel, leur procure un avantage indiscutable.

Nous devons donc, pour maintenir la situation acquise, ne pas nous reposer indolemment sur les résultats obtenus, ni trop nous fier aux qualités de goût, d'adresse et d'invention qui caractérisent notre race, mais, — pour assurer la formation de nos artisans, de nos ouvriers d'art et de nos artistes industriels, — accomplir un effort parallèle à celui de nos concurrents.

L'apprentissage traverse en France une crise redoutable et dont la solution, malheureusement, tarde. L'enseignement post-scolaire professionnel qui est réclamé de tous côtés sera-t-il assuré par l'Etat lui-même ou bien par les groupements corporatifs, par les Chambres syndicales ? Cet enseignement gardera-t-il un caractère facultatif ou deviendra-t-il obligatoire en ce sens que la fréquentation des cours, par les apprentis et les très jeunes ouvriers pendant une partie des heures de travail, devra être assurée par les soins des chefs d'industrie et surveillée par eux ? — Voilà autant de problèmes qui font en ce moment l'objet de discussions passionnées dans les milieux intéressés.

Mais il nous semble que parallèlement un effort devra être fait pour donner une impulsion plus vigou-

reuse et plus efficace à l'enseignement des arts décoratifs.

L'initiative privée seconde beaucoup l'Etat à ce point de vue. L'Union Centrale des Arts décoratifs, la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, la Société des Artistes décorateurs, s'efforcent de stimuler l'activité des artisans, de guider leur goût, de faire leur éducation artistique. C'est à elles que l'on doit l'initiative d'une Exposition des Arts décoratifs à Paris en 1916.

Mais cela n'est point suffisant et l'action de l'Etat lui-même devrait être étendue ou tout au moins réformée.

Que faudrait-il donc faire ?

D'abord, il nous semble, atténuer dans l'enseignement la distinction qui, depuis le ^{xvii}^e siècle, a été établie entre les Beaux-Arts et l'art industriel. Cette distinction, sans doute, se justifie dans une mesure déterminée ; mais elle a été poussée trop loin. Si ces deux enseignements ne doivent pas être fusionnés, il importe de les considérer comme étant dans une dépendance assez étroite et d'assurer une plus intime pénétration entre eux. Et, pour l'obtenir des modifications s'imposent dans les programmes aussi bien des Ecoles des Beaux-Arts que des Ecoles d'Art décoratif. Et, dans toutes les Ecoles régionales des Beaux-Arts, la création d'une section décorative assimilée aux autres et traitée avec la même faveur est désirable.

Il faudrait que l'on cessât de considérer les Ecoles

d'art décoratif soit comme des cours préparatoires aux Ecoles des Beaux-Arts, soit comme leurs succursales de classe inférieure devant recevoir ceux qui n'ont pu réussir à forcer l'entrée des premières. Ce sera, en même temps, relever le prestige de l'art décoratif, encore trop peu en honneur et qui n'a pas encore obtenu la place éminente à laquelle il a droit.

Il importerait, en second lieu, que l'enseignement de l'art décoratif acquit un caractère plus régional que celui qu'il a actuellement. Ceci se comprend de deux manières. D'abord, dans toutes les régions où existent des industries supposant une formation artistique chez les chefs d'atelier et les ouvriers, des Ecoles d'Art décoratif doivent exister. Il devrait y en avoir dans chaque centre un peu important de fabrication. C'est qu'en effet ces établissements sont fréquentés par des jeunes gens de condition ordinairement très modeste et, au surplus, s'accommodant mal du régime de l'internat, quelque minime que soit le prix de la pension. Certaines municipalités, sans doute, ont créé des bourses près d'Ecoles situées dans d'autres villes ; mais il est évident que bien peu de jeunes gens peuvent en profiter.

Le caractère régional de l'enseignement comporte un second aspect. Cet enseignement ne doit pas être uniforme dans toutes les Ecoles, comme il ne l'est que trop à présent, mais s'adapter aux besoins spéciaux de l'industrie du centre où se trouve l'Ecole. Au lieu de l'uniformité relative que nous rencontrons

actuellement dans les programmes une plus grande variété, une spécialisation plus intense qui, sans sacrifier, bien entendu, l'enseignement général des arts et notamment du dessin, base indispensable, viserait la formation en vue d'une technique nettement déterminée.

Si, pour les Ecoles des Beaux-Arts proprement dites, une centralisation assez grande présente, sauf au point de vue des facilités de fréquentation pour les jeunes gens peu fortunés, les avantages d'une économie de frais, d'un enseignement plus intense, d'une émulation plus grande, pour l'art décoratif la décentralisation nous paraît de beaucoup préférable.

Enfin pour rendre l'enseignement de l'art décoratif plus vivant, mieux adapté aux besoins locaux, il y aurait tout avantage à comprendre dans les différents conseils qui ont pour mission de l'organiser, de le surveiller et de le contrôler, à côté de professeurs et d'artistes, des représentants des chefs d'industrie intéressés dont les conseils pourraient être très utiles et qui, ainsi, auraient l'occasion d'exposer les besoins auxquels il s'agit de satisfaire.

Une rénovation entreprise en ce sens aurait certainement un effet très heureux. Elle entraînerait sans doute des dépenses plus considérables que celles qui sont autorisées actuellement. Mais celles-ci nous paraîtraient légitimes à un double point de vue. D'abord, parce qu'elles seraient éventuellement productives : elles maintiendraient et augmenteraient la productivité d'industries essentiellement nationales

et ainsi, consenties par la collectivité, lui profiteraient. En second lieu, parce que si le peintre et le sculpteur peuvent à la rigueur se former dans les seuls ateliers, en matière d'art décoratif, l'enseignement d'école est indispensable.

Or, s'il est légitime que l'Etat se préoccupe de maintenir le patrimoine artistique du pays, il lui importe encore aussi et davantage d'accroître sa richesse et de favoriser l'industrie de ses habitants.

ANNEXE

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Bien que l'étude de l'Académie des Beaux-Arts ne rentre pas dans le cadre de ce travail, il en est trop souvent question dans les pages précédentes pour que nous ne donnions pas un court aperçu de son histoire.

Cette Académie a succédé à plusieurs Académies spéciales, créées pendant le règne de Louis XIV et investies de privilèges exclusifs : l'Académie royale de peinture, l'Académie de Saint-Luc et l'Académie royale d'architecture.

L'Académie royale de peinture et de sculpture fut fondée en 1648 par le peintre Le Brun et M. de Char-moys. Le conseil de régence reconnut qu'il y avait justice à autoriser l'établissement projeté et rendit séance tenante un arrêt en ce sens. Mais à peine celui-ci fut-il publié que les difficultés surgirent. En effet, la nouvelle Compagnie se heurtait à la Maîtrise des peintres et des sculpteurs, qui exerçait une

autorité jalouse, bien qu'elle eût perdu son prestige.

Dix jours après l'arrêt de création, avant même la promulgation des lettres patentes confirmatives de leurs statuts, les nouveaux académiciens avaient procédé à l'élection de douze « anciens », chargés à tour de rôle, chacun pendant un mois, d'administrer la compagnie et de diriger l'école. Immédiatement après, s'ouvrirent les exercices publics, qui consistaient dans l'enseignement du dessin d'après le modèle vivant. C'était une grande nouveauté. Aussi, il n'en fallait pas davantage pour faire accourir les élèves.

Ces cours fonctionnaient depuis quelques jours, lorsque les huissiers de la Maîtrise vinrent signifier aux académiciens une assignation à comparaître, et, quand ceux-ci demandèrent au Parlement l'enregistrement de leurs lettres patentes, ils apprirent que la Maîtrise avait formé opposition : c'était un long procès à entamer.

Ils reculèrent devant cette perspective ; aussi bien, la pénurie de leurs finances les y contraignait.

La Maîtrise en profita pour organiser l'enseignement « d'après le naturel » et l'offrit gratuitement aux élèves alors que l'Académie demandait dix sous par semaine : elle se donna le nom d'Académie de Saint-Luc et se nomma non un président, mais un prince.

Cependant, après quelques années, l'Académie put faire reprendre figure à son Ecole, éclipsa sa rivale et finit par l'absorber. En 1651, un contrat de jonc-

tion fut signé entre les deux compagnies : accord qui, il est vrai, ne dura guère. En raison de l'opposition d'idées et de conceptions existant entre leurs membres les assemblées devinrent tumultueuses et vers le milieu de 1655 les associés décidèrent de se séparer. L'Académie en sortait très fortifiée, la Maîtrise amoindrie.

Sur l'instigation de Le Brun et les conseils de M. de Charmoys de nouvelles lettres patentes du roi vinrent accorder à l'Académie une pension de 1.000 livres, le logement gratuit, et le privilège exclusif de tenir école ; en outre, un certain nombre d'académiciens recevaient les mêmes honneurs et prérogatives que les quarante de l'Académie française. Le Cardinal de Mazarin accepta le titre de protecteur et la compagnie fut autorisée à s'appeler « Académie Royale ».

La Maîtrise continua une lutte acharnée contre l'Académie ; mais celle-ci, qui avait l'appui de Colbert, obtint un arrêt royal défendant à tout artiste qui ne ferait pas partie de l'Académie royale de s'intituler peintre ou sculpteur du roi ou de la reine et les lettres ou brevets accordés sans cette condition furent révoqués.

Grâce à la persévérance de Le Brun, l'Académie obtint autorité, monopole et indépendance. Ce fut « la grande restauration de 1663 ». La Maîtrise lutta encore jusqu'en 1777 : Louis XVI mit fin à cet antagonisme en supprimant tout à fait l'Académie de Saint-Luc.

En 1663, la dotation de l'Académie Royale avait été portée par Colbert à 4.000 livres ; elle reçut encore de nouveaux accroissements par la suite. En 1776, elle était de 10.000 livres et deux ans auparavant l'Académie avait obtenu d'établir à son profit de petites boutiques sur les demi-lunes du Pont-Neuf. Quant au logement gratuit accordé par les lettres de 1655, l'Académie ne put en profiter par suite d'empêchements divers.

La première exposition organisée par l'Académie eut lieu en 1667 et la dernière en 1791. Cette date devait marquer d'ailleurs la fin — provisoire — de l'Académie.

En effet, sur un rapport de Grégoire, inspiré par David, la Convention décréta, le 8 août 1793, sa suppression.

L'Académie royale d'Architecture, à l'opposé de celle de peinture et de sculpture, vécut fort paisiblement depuis sa création jusqu'à sa suppression et son histoire est très simple à raconter.

Fondée en 1671 par Colbert, elle fut inaugurée par lui. Les premiers académiciens furent toujours choisis par le roi. Elle organisa des cours publics. Dans la suite, on la consulta à propos des travaux de Paris et Versailles, comme aussi de divers autres monuments et bien vite les particuliers prirent eux aussi l'habitude de s'adresser à l'Académie. En mai 1688, le nombre de ses Membres fut porté à dix-sept.

Jusque-là l'Académie n'avait pas eu de statuts et n'avait été régie que par le bon vouloir royal qui, du

reste, lui fut salulaire. En 1717, elle obtint des lettres patentes, des statuts et règlements qui lui permirent de se recruter elle-même par l'élection et de porter le nombre de ses membres à vingt-quatre : ils étaient divisés en deux classes. Le directeur reçut le titre de premier architecte du roi qu'il garda jusqu'à la Révolution. Elle logeait au Louvre où elle s'était installée en 1692.

Elle fut supprimée par la Convention le 8 août 1793, en même temps que l'Académie royale.

La Convention elle-même restaura deux ans plus tard ce qu'elle avait détruit. Par décret du 5 fructidor (22 août 1795) elle rétablit, mais en les réunissant sous le même vocable, les deux Académies supprimées et le 3 brumaire an IV (25 octobre 1795), fut votée la loi qui fondait l'Institut national des sciences **et des arts**. Celui-ci, divisé en trois classes, contenait les diverses Académies supprimées.

Cette organisation fut assez profondément remaniée sous le Consulat. Un arrêté en date du 3 pluviôse an XI (23 janvier 1803) partagea l'Institut national en quatre classes, la quatrième réservée aux Beaux-Arts seuls et comprenant cinq sections : peinture, sculpture, architecture, gravure, musique. Le nombre des membres de chaque section fut fixé suivant l'importance de chacune. La peinture eut dix titulaires, la sculpture six, l'architecture six et la gravure trois.

La seconde Restauration ne voulant pas reconnaître certaines modifications apportées aux statuts de

l'Académie pendant les Cent jours, une ordonnance royale en date du 21 mars 1816 intervint pour consacrer ce que Napoléon avait fait pendant son court interrègne. Désormais la section de peinture reprit le nom d'Académie, comme les autres classes de l'Institut. Le nombre de ses membres fut augmenté ; mais l'ordonnance royale désignait tous les membres nouveaux au lieu de laisser à leurs collègues le soin de les choisir par cooptation. On adjoignit en outre à ces membres titulaires dix membres libres et un certain nombre de membres correspondants que le règlement particulier de l'Académie fixa à 40.

Tel fut l'ordre établi par l'ordonnance royale du 21 mars 1816 ; tel est encore l'ordre existant, à cela près qu'un décret du 25 avril 1863 a élevé à cinquante le nombre des membres correspondants.

L'Académie des Beaux-Arts conserva intégralement la direction de l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts et des concours au prix de Rome jusqu'à la fin de 1863, moment où, comme nous l'avons vu ailleurs, un décret impérial vint l'en déposséder.

Depuis, elle l'a reconquise, ou plutôt, bien qu'elle ne détienne plus les mêmes droits absolus qu'autrefois, jamais son autorité dans la maison de la rue Bonaparte et à la Villa Médicis ne s'est exercée avec plus de prépondérance qu'aujourd'hui.

L'Académie des Beaux-Arts est l'objet d'attaques passionnées. Ce que l'on critique, cependant, ce n'est point le principe même de cette institution dont personne ne paraît mettre en doute aujourd'hui l'uti-

lité, mais l'influence qu'elle exerce sur l'enseignement supérieur des Arts plastiques en France et les tendances qu'elle lui imprime ainsi.

Groupe fermé, hostile aux initiatives du dehors, sans indulgence pour les esprits indépendants, soumis aux suggestions mondaines et contempteur systématique des idées modernes, tels sont les termes dont on se sert le plus ordinairement pour la caractériser (1). Il existerait un « goût de l'Institut », un « esprit de l'Institut », dont l'exclusivisme ne permettrait pas aux talents indépendants de se faire connaître et apprécier.

Ces critiques, nous les avons déjà rencontrées à propos de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts et de l'Académie française de Rome. Elles sont certainement exagérées et inspirées apparemment plus par la passion que par des conceptions réfléchies et par une étude objective de l'orientation que notre art doit suivre pour garder et développer son caractère personnel. Aussi, s'il ne faut pas les rejeter en bloc, il ne faut pas non plus les retenir avec complaisance, ni surtout leur attribuer une portée qu'elles ne comportent pas.

Si l'institution a eu et a encore des points faibles, elle n'en a pas moins le mérite et l'avantage de représenter une tradition et d'exercer une autorité, par rapport à un enseignement où il est particulièrement malaisé de réaliser une certaine unité de vues et d'instaurer une discipline.

1. Voir le rapport de M. Boncour sur le Budget des Beaux Arts de 1911.

CHAPITRE IV

LES ENCOURAGEMENTS DONNÉS PAR L'ÉTAT AUX BEAUX-ARTS

SECTION I

Les Expositions d'art.

I. — Les Salons.

Les Expositions d'art paraissent remonter à l'antiquité. Il était fréquent chez les Grecs de voir les artistes les plus célèbres soumettre leurs œuvres au suffrage de leurs concitoyens. A Rome, les chefs-d'œuvre de l'art grec enlevés aux cités vaincues furent exposés dans les portiques qui servaient de promenoirs publics.

En Italie, au Moyen âge et pendant la Renaissance, les grands seigneurs se sont montrés de tout temps empressés à ouvrir leurs galeries aux curieux. Malgré cela il n'y eut pas jusqu'au milieu du XVIII^e siècle d'expositions dans le sens que nous attachons

aujourd'hui à ce mot et c'est à la France avec Louis XIV et Colbert que revient l'honneur d'avoir institué les Expositions périodiques des artistes vivants.

Le Grand Roi, sur l'inspiration de son Ministre, manifesta aux membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture le désir de les voir appeler chaque année le public à jouir de leurs œuvres. L'Académie s'exécuta de bonne grâce et, par ses soins, la première des expositions connues sous le nom de Salon eut lieu en 1669. On prêta aux artistes le grand salon carré du Louvre (1) où ils exposèrent presque sans interruption pendant un siècle.

Pendant toute la durée de l'ancien régime, seuls les Académiciens avaient eu le droit d'exposer. La Révolution, ennemie des privilèges, n'épargna pas celui-là et dès 1791, l'Assemblée Nationale ouvrit le Salon à tous les artistes français ou étrangers. Celui-ci devint annuel et, si ce n'est de 1853 à 1863, ne cessa plus de l'être.

Le patronage que l'Etat avait accepté d'exercer sur les anciennes Expositions fut maintenu pendant la plus grande partie du XIX^e siècle. Il ne fut pas cependant sans peser lourdement sur les Exposants et souleva les mécontentements des artistes qui luttèrent contre cette intervention jusqu'à ce que le mode d'exercice en fut modifié.

1. De là vient le nom de « Salon » pour désigner cette solennité artistique.

Devenu organisateur des Expositions annuelles, c'était l'Etat qui réglait la composition du Jury d'admission, décernait les récompenses et déterminait chaque année le règlement du Salon. Tout d'abord la Commune générale des Arts de la Convention réserva une large place dans le jury aux membres élus par les artistes. Mais dans les modifications continuelles qui furent apportées à la composition des jurys d'admission, cette part faite à l'élection se trouve réduite peu à peu au profit des membres nommés par le Ministre, bien qu'à certaines époques on puisse constater un retour, mais de courte durée, à l'élection partielle, voire même à l'élection intégrale. Ces modifications s'accompagnaient de mesures restrictives touchant le nombre d'ouvrages que chaque artiste pouvait faire recevoir au Salon, restrictions à ce point passées dans les mœurs qu'elles subsistent encore aujourd'hui, mais qui alors ne faisaient qu'aviver les protestations des intéressés.

En 1870, un groupe d'artistes avait élaboré et présenté à l'administration un projet de réorganisation pour régler sur de nouvelles bases leurs rapports avec l'Etat. Ce projet s'attardait dans les bureaux du Ministère sans que l'administration se résolut à l'examiner.

Enfin en 1880, par un arrêté en date du 27 novembre rendu sur l'avis conforme du Conseil supérieur des Beaux-Arts, elle convoquait tous les artistes français admis une fois aux Expositions annuelles dans le but de régler d'accord avec eux les conditions

d'organisation du prochain Salon. Les artistes réunis élirent un Comité qui apporta au Directeur des Beaux-Arts son concours en vue de l'élaboration d'une nouvelle organisation. Conscient, leur affirmait-il, du devoir de haute protection qui incombe à l'Etat vis-à-vis de l'Art et convaincu, d'autre part, que les Expositions organisées par l'Etat n'avaient pas donné le maximum de satisfaction aux artistes, il leur proposa d'organiser eux-mêmes à l'avenir, à leurs risques et périls, les solennités annuelles de l'Art, en leur assurant que le Gouvernement continuerait à leur accorder son patronage bienveillant, s'il était besoin, après avoir défini exactement le rôle respectif de chacun.

Les artistes n'en demandaient pas davantage et c'est ainsi que naquit en 1881 la « Société des Artistes français » dont un décret postérieur approuvait les statuts définitifs et déclarait l'utilité publique.

On sait comment, quelques années plus tard, une association nouvelle apparut, issue de la précédente. En 1890, une scission se produit dans la Société des Artistes et un certain nombre de peintres et de sculpteurs s'en vont fonder une association nouvelle, dissidente, la Société Nationale des Beaux-Arts, également reconnue officiellement par l'Etat.

Ces deux Sociétés ainsi créées, quel va être désormais le rôle de l'Etat vis-à-vis d'elles et, partant, des Expositions d'Art ? A lire les statuts respectifs des deux Sociétés, il semble qu'elles soient constituées dans un état d'indépendance presque absolue. Ce sont elles qui règlent elles-mêmes les Expositions

annuelles, qui nomment le jury, distribuent les récompenses. Les statuts ne prévoient de la part de l'Etat qu'un pouvoir de surveillance sur la gestion financière. Cependant en fait, l'Etat ne reste pas entièrement désarmé et s'il s'est interdit toute intervention directe dans le gouvernement intérieur des Sociétés, il a gardé par devers lui, conformément d'ailleurs au droit commun en matière d'association, certains moyens d'action qui, en même temps qu'ils apportent aux Sociétés des Artistes un appui indispensable, permettent à l'administration d'exercer sur elles la tutelle qui lui revient de droit.

Le concours de l'Etat se manifeste de deux manières : dans le but de leur éviter des charges trop lourdes il a concédé gratuitement aux Sociétés la jouissance des locaux où elles siègent et de celui où elles exposent (1) et il a mis à leur disposition des récompenses et des encouragements.

En 1874, un prix de Salon avait été créé sur l'initiative de M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts : il lui avait paru, en effet, qu'à côté du prix de

1. Jusqu'en 1897 le Palais de l'Industrie aux Champs-Élysées abritait le Salon de la Société des Artistes français et le pavillon Formigé au Champ de Mars était concédé à la Société Nationale pour ses expositions annuelles. En 1897 ils furent démolis. Le Ministère du Commerce d'alors leur offrit une hospitalité provisoire dans la Galerie des Machines côte à côte : « Ce sera une chambre à deux lits pour divorcés, fut-il dit malicieusement » (M. Marius Vachon, Pour la défense de l'Art National, *Echo de Paris* du 31 décembre 1911). Depuis 1901 les deux Sociétés ont élu domicile dans le Grand Palais des Champs-Élysées.

Rome, décerné par l'Académie des Beaux-Arts au nom de l'Etat et s'obtenant à la suite de longues épreuves, il y avait lieu d'instituer une récompense officielle plus accessible. Ce fut le prix du Salon. Débaptisé pendant quelques années et qualifié de Prix de Paris, il fut enfin appelé Prix National à partir de 1897. Son montant est de 10.000 francs et est décerné chaque année à l'exposant français, peintre, sculpteur, graveur ou architecte, qui apparaît au jury, par la qualité de son œuvre exposée, comme le plus propre à profiter d'un séjour de deux années à l'étranger dont une devra être passée en Italie.

Des bourses de voyage d'une valeur de 4.000 francs chacune s'y ajoutent. Elles sont attribuées tous les ans (1).

Enfin récemment ont été institués plusieurs prix dits « Encouragements spéciaux » accordés à de jeunes artistes dont les œuvres exposées dénotent chez

1. Les boursiers doivent voyager pendant un an tant à l'étranger que, depuis 1906, en France ; ils sont obligés en outre de soumettre leur itinéraire au Ministre des Beaux-Arts et de lui adresser tous les trois mois une relation de leur voyage.

Lors de la discussion du budget de 1907, le crédit a reçu une dotation complémentaire de 8.000 francs destinée à l'allocation de bourses d'études et de voyages à des artistes se réclamant de l'art décoratif. Elle est distribuée en trois parts dont l'une de 4.000 francs est spécialement réservée à un exposant de la section des Arts décoratifs, désigné par le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Le reste (4.000 fr.) est affecté à l'allocation de deux bourses de 2.000 francs chacune accordées à la suite d'un concours, l'une à un élève de l'Ecole des Arts décoratifs d'Aubusson, l'autre à un élève de l'Ecole des Arts décoratifs de Limoges, afin de leur permettre d'effectuer un stage auprès des Manufactures des Gobelins, de Beauvais ou de Sèvres.

leurs auteurs de réelles aptitudes sans toutefois justifier une acquisition par l'Etat (1).

Toutes ces récompenses, Prix National, Bourses et Encouragements, sont décernées sur les présentations faites par le Conseil Supérieur des Beaux-Arts parmi les exposants français n'ayant pas dépassé l'âge de 32 ans.

II. — *Expositions triennales, internationales, universelles.*

Si l'Etat a abandonné les expositions annuelles à l'initiative privée, il a voulu, tout au moins pendant un certain temps, conserver la direction du mouvement artistique au moyen des expositions triennales.

Ces expositions firent l'objet d'un projet formé dès 1878 et consistant à réunir tous les trois ans dans une exposition nationale les œuvres d'art les plus remarquables exécutées pendant cette période. C'est l'administration qui devait organiser ces solennités et un jury d'Etat, composé en partie de membres de l'Académie des Beaux-Arts et de personnages désignés par l'administration, en partie de fonctionnaires de l'administration centrale, était appelé à statuer sur l'admission des ouvrages. Malheureusement, ces expositions ne survécurent pas à la première expérience. A peine celle de 1885 avait-elle eu lieu au

1. Il est habituellement attribué 15 encouragements spéciaux de 1.000 francs et 30 de 500 francs.

Palais des Champs-Élysées, avec un plein succès il est vrai, que des difficultés s'élevèrent avec la Société des Artistes français sur la date à laquelle s'ouvrirait la seconde, si bien que l'administration en recula l'ouverture jusqu'en 1889, et qu'à cette époque, l'exposition triennale se confondit avec l'exposition centennale des Beaux-Arts.

Cependant, l'administration ne se tint pas pour battue, et un décret de 1885 déclara que les expositions triennales seraient à l'avenir quinquennales ou sexennales ou plutôt que leur périodicité n'était pas fixée. En fait on ne paraît plus y songer. Cependant la Chambre a adopté le 12 juillet 1912 une proposition de résolution présentée par M. Roblin, au nom de la Commission du Commerce, invitant le Gouvernement à nommer sans délai une Commission interministérielle chargée d'établir les voies et moyens pour la réalisation d'une Exposition internationale des arts décoratifs modernes, qui aurait lieu à Paris, en 1916, sous la direction du Ministère du Commerce. Cette commission n'a pas encore été nommée par suite de divergences de vues entre ceux qui veulent en exclure les arts autres que les modernes, et ceux qui veulent y admettre les reproductions d'anciennes œuvres.

L'intervention de l'Etat se manifeste encore par sa participation aux expositions internationales des Beaux-Arts. Jusqu'en 1880, il n'y eut d'autres expositions internationales pour les Beaux-Arts que celles qui faisaient partie des expositions universelles dont elles n'étaient pour ainsi dire qu'une section.

Mais, depuis cette époque, des manifestations artistiques de ce genre, caractérisées par la participation officielle des artistes français, ont eu lieu à Vienne, Munich, Rome, Nice.

C'est l'Administration qui décide s'il y a lieu d'y participer et qui procède, par décret, à la formation du jury d'examen. C'est lui aussi qui prend à sa charge les frais résultant de l'entreprise et qui préside à l'organisation de la section française par l'intermédiaire d'un de ses agents délégué spécialement sur les lieux (commissaire général).

C'est dans ces conditions que l'Etat français a pris part en 1905 à l'exposition de Liège, en 1910 à celle de Bruxelles et enfin l'an dernier à celle de Rome.

L'Etat patronne quelquefois officiellement certaines expositions nationales d'art français qui sont organisées à l'étranger. Citons en passant les expositions d'art français de Bâle en 1907 et de Montréal en 1911.

Pour être complet, mentionnons les expositions universelles qui comprennent une section des Beaux-Arts et pour lesquelles un règlement détermine les conditions d'admission des ouvrages présentés. L'Etat lui-même y expose ses produits sortis des Manufactures Nationales.

III. — *Expositions diverses.*

Sous cette rubrique nous comprenons d'abord l'exposition publique des acquisitions de l'Etat inau-

gurée par M. Dujardin-Baumetz. Il faut y ajouter l'exposition quinquennale des travaux exécutés par les Prix du Salon et les Boursiers de voyage, exposition que prévoyait l'arrêté par lequel le Prix du Salon était institué ; cependant l'organisation en est assurée non par l'Etat mais par l'association des intéressés eux-mêmes.

C'est encore l'exposition des Concours pour les Prix de Rome et des œuvres de l'Académie de France à Rome, qui a lieu à l'École des Beaux-Arts (1). Dans cette même école l'Administration des Beaux-Arts organise aussi d'autres expositions publiques, ou bien elle prête les locaux à des expositions particulières.

Enfin il ne faut pas oublier une exposition qui a lieu tous les ans au Palais des Champs-Élysées, après le Salon : c'est celle des Arts décoratifs organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs dans le local que lui prête l'Etat.

IV. — *Les expositions de province.*

L'Etat y participe de plusieurs façons en prêtant son concours à ceux qui les organisent.

Il établit à Paris, lorsqu'il est sollicité, un commissariat général des expositions, c'est-à-dire un service central d'adhésions des artistes et il va dans certains cas jusqu'à mettre à la disposition des orga-

1. Ces travaux figurent aussi aux Salons annuels en même temps que les commandes de l'Etat et que les plans et restaurations d'édifices exécutés par les architectes de l'Etat.

nisateurs une des salles du Palais des Champs-Élysées pour le dépôt des œuvres et les opérations d'admission, d'emballage et d'expédition.

Il prête aussi des œuvres qui lui appartiennent ; à cet effet, comme nous l'expliquerons plus loin, le Gouvernement réserve annuellement sur les acquisitions faites au Salon un certain nombre d'œuvres choisies et en ajourne l'attribution définitive à plus tard de manière à les faire figurer au préalable dans une ou plusieurs expositions.

L'Etat concourt enfin aux expositions de province par voie de subvention : tantôt il accorde une certaine somme pour la confection du catalogue, à titre de participation aux frais de l'organisation même, tantôt il consacre des fonds de concours à l'acquisition des œuvres d'art exposées. Cette dernière forme est la plus fréquente et sans doute aussi la meilleure, puisqu'elle réunit à la fois l'aide matérielle et l'aide morale et associe l'idée de subvention à celle d'encouragement.

Quelquefois enfin l'Etat intervient par l'attribution de récompenses qui sont décernées par le Ministre des Beaux-Arts ou en son nom et consistent le plus souvent en médailles, quelquefois en objets d'art.

L'Administration des Beaux-Arts reste étrangère aux opérations des jurys ou, au contraire, s'y mêle selon qu'elle prend part ou non à la distribution des récompenses (1).

1. Son intervention lorsqu'elle se produit se manifeste par l'ad-

SECTION II

Les acquisitions et les commandes.

A la liste des encouragements que nous venons de signaler s'ajoutent les acquisitions et les commandes.

Les achats de l'Etat se font dans les Expositions, surtout dans les Expositions annuelles, et aussi dans les ateliers, dans les ventes publiques de collections, chez les marchands, etc... Un crédit spécial est ouvert chaque année au budget pour les achats d'œuvres d'artistes vivants des Salons annuels et des Expositions diverses (peinture, sculpture, gravure, architecture, arts décoratifs et arts industriels); le chapitre 24 du Budget pour 1911 prévoit à cet effet 170.000 francs.

Le règlement du 3 novembre 1878 porte que les acquisitions et les commandes sont faites par le Ministre sur la proposition ou avec l'avis du Directeur des Beaux-Arts (Sous-Secrétaire d'Etat depuis 1905), la Commission du Conseil Supérieur des Beaux-Arts entendue.

L'Etat se fournit encore d'œuvres d'art ailleurs qu'aux Salons, soit dans les ventes publiques, soit à l'amiable par l'intermédiaire des Inspecteurs des

jonction d'un ou plusieurs jurés délégués aux membres du jury local. Ces jurés sont toujours choisis parmi les fonctionnaires permanents de l'Administration, commissaire général des expositions ou inspecteurs des beaux-arts.

Beaux-Arts. Ces achats qu'on englobe sous la rubrique générale « achats à l'atelier » sont prévus dans le budget de 1911 au chapitre 23 sous la rubrique « Travaux d'art décoratif d'édifices publics à Paris et dans les départements » dont le crédit se monte à 754.000 francs, mais, qui d'ailleurs a plusieurs autres affectations fort importantes parmi lesquelles se placent les commandes qui, comme les acquisitions, sont pour les artistes une distinction recherchée et une forme précieuse d'encouragement (1).

C'est le Ministre des Beaux-Arts qui, aux termes du règlement de 1878, décide les commandes. Sous ce terme sont compris, notamment le tirage de gravures envoyées dans les édifices publics ou distribuées aux œuvres de bienfaisance — ce qui constitue un excellent moyen de vulgarisation artistique — la frappe des médailles destinées à commémorer les faits les plus marquants de notre histoire contemporaine, les frais de moulages des bustes de la République, l'acquisition des marbres statuaire et toutes les dépenses d'entretien du dépôt des marbres et des ouvrages d'art appartenant à l'Etat. Les Inspecteurs des Beaux-Arts sont appelés à sur-

1. Dans certaines branches, de l'art, surtout ceux de la gravure, cet encouragement apparaît comme une nécessité absolue... Les graveurs ont à lutter depuis l'invention de la photographie contre une multitude de procédés. L'encouragement par l'Etat est pour cet art menacé une question de vie ou de mort. Quant aux graveurs en médailles, sur pierres fines, leur champ d'opération est encore plus étroit peut-être : l'Etat est à peu près le seul acquéreur ; sans ces encouragements cet art disparaîtrait.

veiller l'exécution des commandes proprement dites. En province, à défaut d'un Inspecteur des Beaux-Arts, ce soin peut être confié soit à un Inspecteur de l'enseignement du dessin, soit à un Conservateur de Musée, soit à toute personne compétente déléguée par l'Administration des Beaux-Arts.

Signalons enfin que l'Etat accorde à certains artistes des secours et donne une subvention annuelle à l'Orphelinat des Arts, institution privée dont le titre indique le but.

C'est aux Musées, soit nationaux (Louvre-Luxembourg), soit départementaux, soit municipaux, que vont les ouvrages acquis par l'Etat. Leur destination est tantôt fixée d'avance, tantôt réservée pour une décision ultérieure.

La distribution des gravures et des lithographies a lieu en général dans les mêmes conditions que celle des peintures, des sculptures et des dessins. Mais comme il s'agit ici d'œuvres tirées à un grand nombre d'exemplaires, on comprend que l'Etat puisse s'en dessaisir sans inconvénient. Aussi, en dehors des œuvres de ce genre que l'Administration attribue à titre de dépôt aux collections publiques, elle en distribue en assez grand nombre pour les loteries de bienfaisance ou des Beaux-Arts.

Il y a destination fixée d'avance pour ceux des ouvrages d'art qui sont acquis aux Expositions annuelles des artistes vivants en vue d'enrichir les collections publiques. Il reste cependant à déterminer le Musée dont l'œuvre fera partie. D'habitude

les achats d'office aux Salons vont au Musée du Luxembourg. Mais l'Administration ne statue que sur l'avis du Conseil supérieur des Musées nationaux, présidé par le sous-secrétaire des Beaux-Arts qui désigne chaque année parmi les ouvrages acquis ceux qui sont destinés à ce Musée.

Les achats sur commandes sont répartis entre les Musées de province et aussi les établissements publics (préfectures, mairies). Le reste des acquisitions faites en vue de Musées, mais non attribuées par arrêté, est placé dans les dépôts de l'Administration qui statue seule sur leur destination définitive par voie de répartition générale. En attendant que celle-ci ait lieu, les œuvres sont envoyées fréquemment à des expositions locales. L'attribution n'en est d'ailleurs faite qu'à titre de dépôt et l'Etat conserve toujours le droit de les reprendre.

Les acquisitions de l'Etat qui ne vont pas aux collections servent à la décoration des monuments publics, nationaux, départementaux ou municipaux.

Pour cette décoration qui représente un mode important de l'action de l'Etat, l'Administration a d'ailleurs fréquemment recours aux commandes. Elle confie alors à des artistes désignés par elle l'exécution de tableaux et œuvres de sculpture à placer dans les Hôtels de Ville importants, Palais de Justice, Palais nationaux, Musées, Hôtels de Préfecture, places publiques, etc. A cet effet il est dressé chaque année une liste des demandes de travaux décoratifs émanant des administrations publiques.

Toute demande de cette nature est adressée au Ministre des Beaux-Arts et la liste est soumise chaque année à l'ouverture de l'exercice au Conseil Supérieur des Beaux-Arts (1).

L'Administration se borne généralement à encourager par des subventions l'érection de monuments élevés sur des places publiques à la mémoire d'hommes célèbres ou d'événements importants. Elle laisse à l'initiative privée le soin de recueillir les souscriptions. C'est seulement après approbation du projet de monument par le Comité des travaux d'art qu'il est statué sur la demande de subvention (2).

Dans certains cas l'Administration est appelée à

1. L'Etat prête généralement son concours à l'exécution des peintures et des sculptures décoratives, lorsque la moitié de la dépense peut être couverte à l'aide des ressources locales. C'est ce qui s'est passé en 1895 pour une toile de M. Jean Paul Laurens destinée à la décoration du capitole toulousain. C'est un bon exemple pour d'autres villes et un procédé que l'Administration des Beaux-Arts n'appliquera jamais trop, pourvu qu'elle se réserve une large part de conseil et de surveillance.

2. Malheureusement ce n'est pas ce qui s'est passé pour la grande majorité des œuvres innombrables et notamment des statues que nous avons érigées depuis 1870. Pour la plupart, même les moins bonnes, l'Administration des Beaux-Arts a contribué de ses deniers et presque toujours elle s'est trouvée en présence du fait accompli. Le conseil général ou municipal arrêtent le projet sans la consulter. Lorsque leurs délégués arrivent au Palais Royal ce n'est pas pour demander des conseils, mais une subvention. L'Administration paye en faisant des réserves, mais elle paye. Il serait avantageux pour les finances publiques d'établir cette règle que l'Etat n'accordera son concours pécuniaire qu'aux monuments dont le plan lui aura été soumis, l'auteur agréé par lui et dont il aura pu suivre l'exécution.

désigner elle-même l'artiste. La commande se fait alors dans les mêmes conditions que pour les travaux exécutés aux frais de l'Etat. C'est l'Administration qui fait emploi des souscriptions recueillies et qui pourvoit directement et par ses propres ressources au complément de la dépense.

Nous sommes ainsi amenés à une question qui est depuis longtemps à l'ordre du jour. Trop de personnes, notamment les rapporteurs des budgets des Beaux-Arts, ont hautement déploré l'effroyable débauche de statues qui envahit Paris et commence à gagner la province. Ce qu'il faut constater avec M. P. Boncour, tout en reconnaissant que cette statuomanie grandissante est due moins aux commandes de l'Etat qu'à des souscriptions privées c'est que l'Administration des Beaux-Arts y a une large part de responsabilité. Il lui appartient, de concert avec le Conseil municipal et le Préfet de la Seine, de défendre la beauté de Paris ; or elle s'acquitte fort mal de cette tâche. Il faut souhaiter que l'Etat et la Ville sachent refuser à l'avenir les emplacements. Il faut tout au moins « si la grandeur du souvenir
« fait estimer légitime la place réclamée par les sous-
« cripteurs que les pouvoirs responsables exigent
« que la conception du mouvement et ses propor-
« tions soient en accord avec les lignes des édifices
« ou des endroits où il doit figurer de telle sorte
« que son érection ne modifie pas la conception
« architecturale ».

Ce système complexe d'encouragements donne-t-il

de bons résultats ? Apparemment non. Pourrait-il en donner ? Oui. Mais à des conditions peut-être difficilement réalisables.

Voyons d'abord ce qui se passe en fait. Il est bien évident que, sinon pour l'attribution des prix par des jurys, tout au moins pour les achats et les commandes, les questions de personnes jouent un rôle important et que, trop souvent, généralement même, elles l'emportent sur les considérations d'ordre artistique. Lorsque le sous-secrétaire d'Etat, ses principaux collaborateurs et les membres du Conseil supérieur des Beaux-Arts, constitués ou non en commission, procèdent aux visites et arrêtent les choix, leurs décisions sont faussées par les innombrables recommandations de toute nature dont ils ont été assaillis et qui émanent de leurs amis personnels, d'hommes politiques, des artistes fréquentant les bureaux de la rue de Valois. Quelque paradoxal que cela paraisse, l'excès même peut servir de frein ; tous les exposants étant recommandés, il faut de toute nécessité procéder à des choix basés sur d'autres considérations que l'amitié ou l'intérêt électoral. Malheureusement l'Administration aggrave ce mal par un autre qui a des conséquences désastreuses. Pour ne mécontenter personne, elle fait en sorte que tous ceux qui ont le moindre titre obtiennent quelque chose : ce qui a pour résultat non seulement d'encombrer les musées de provinces d'œuvres qui n'ont aucune valeur et de gaspiller l'argent de l'Etat, mais aussi d'encourager les faux talents, de

maintenir dans la carrière de l'Art des jeunes gens qui auraient tout avantage à chercher dans une autre voie leur gagne-pain, et enfin à rendre dérisoires les sommes attribuées à chacun ! N'a-t-on pas vu des tableaux payés 50, 30 ou même 15 francs, et ces sommes sont pourtant acceptées avec reconnaissance, car elles permettent à ceux qui les obtiennent de se faire une réclame avec la fameuse mention : « acquis par l'Etat ». Méchamment sans doute, mais assez justement, on a dit du Budget des Beaux-Arts qu'il était devenu celui de l'Assistance Publique. Le mal est déploré par tout le monde. M. de Ronchaud, dans un article de la *Nouvelle Revue* du 13 mars (l'encouragement des Beaux-Arts par l'Etat) le signalait en 1885, ainsi que M. Larroumet en 1895 dans son ouvrage sur *l'Art et l'Etat*. Les derniers rapports sur les Beaux-Arts, notamment ceux de MM. Simyan en 1912 et de M. Paul Boncour en 1911 sont pleins de doléances à ce sujet.

Une autre critique est formulée. Elle concerne plus spécialement l'attribution des récompenses, comme la précédente a trait surtout aux achats. Nous l'avons rencontrée déjà sous un autre aspect en ce qui concerne l'Ecole des Beaux-Arts et l'Académie de France à Rome. Elle vise la prédominance dans l'attribution des récompenses de l'influence de certaines écoles artistiques, et plus spécialement de celles que représente l'Académie des Beaux-Arts. Les commissions qui fonctionnent ou les autorités qui décident sont inféodées à l'Institut et à l'Art acadé-

mique, qui est loin d'être la seule forme intéressante de l'art français. Aussi on demande (1) que les conseils qui fonctionnent auprès du sous-secrétariat des Beaux-Arts, que la nouvelle commission spéciale dont on projette la création pour guider l'Administration dans ses achats, comprennent des représentants de toutes tendances de l'art français. On y rencontrerait, à côté de membres de droit et de ceux désignés par le Ministre, des membres élus par les grandes collectivités artistiques, l'Institut, la Société Nationale des Beaux-Arts, la Société des Artistes français, le Salon d'automne et les autres groupements existants ou à naître qui, en raison de leur importance numérique ou morale, peuvent légitimement prétendre représenter les intérêts de l'art français. Ce serait la représentation proportionnelle introduite dans l'Empire des Beaux-Arts.

A ces critiques et à ces conceptions on reproche de n'être produites que pour faire échec à l'Institut et aux Ecoles dites de l'art officiel et pour assurer le triomphe de tendances ou de doctrines artistiques peu défendables. Elles seraient inspirées par le goût du singulier, sinon du grotesque, et par la jalousie et l'envie à l'égard d'artistes en renom et auraient pour objet bien moins de renover l'art français que d'assouvir les rancunes de quelques ratés. Elles ne méritèrent donc aucune créance.

1. Rapport de M. Paul Boncour sur le budget des Beaux-Arts de 1911.

Quoiqu'il en soit, il nous semble bien que quelques réformes pourraient être utilement tentées.

Tout d'abord il faudrait distinguer nettement les secours ou encouragements proprement dits des achats. Que l'Etat achète et passe des commandes, soit : mais qu'il paie alors ce qu'il acquiert le juste prix et qu'il ne déguise pas sous cette forme des secours ou des facilités de réclame. On y gagnerait de ne pas voir des œuvres sans aucune valeur, achetées presque par commisération, venir appauvrir des musées de province. Le crédit des secours serait augmenté de ce qui serait ainsi enlevé à celui des achats. Cette manière de procéder serait plus simple, plus franche et aussi, croyons-nous, plus efficace.

En second lieu il faudrait que les achats fussent l'exception et les commandes la règle, ce qui permettrait de multiplier les concours, source féconde d'émulation et dont M. de Ronchaud a dit « qu'ils sont la vie et la santé de l'art » (1).

Enfin une tentative devrait être faite non pas pour empêcher les recommandations, ce à quoi jamais il ne sera possible d'atteindre, mais tout au moins pour en annihiler ou en limiter les effets.

Par la nature même des choses les décisions relatives aux achats, aux commandes, aux prix et secours dépendront toujours d'appréciations personnelles,

1. « Ceux qui ne remportent pas le prix n'en ont pas moins été soulevés par le souffle qui les animait : même vaincus, ils sortent de la lutte fortifiés, grandis, plus hauts et plus fiers, tout préparés pour des luttes nouvelles ». — Ronchaud, *op. cit.*

d'éléments subjectifs. On ne peut donc, en cette matière administrative, établir de ces règlements rigides, fixes qui, s'ils présentent de nombreux et graves inconvénients, ont tout au moins l'avantage de contenir dans des limites raisonnables les fantaisies administratives et les empiètements de la faveur et de la recommandation. Quant à espérer qu'un Ministre, un sous secrétaire d'Etat, leurs subordonnés et aussi les membres des conseils ou commissions auront la force de ne point tenir compte de leurs préférences personnelles, des suggestions de leur entourage ou des sollicitations de leurs amis personnels ou artistiques, il n'y faut point compter.

Le mieux dès lors semble bien de confier à des commissions le soin de distribuer les faveurs et de leur donner une composition telle que toutes les écoles dignes d'intérêt ou d'encouragement y soient représentées, puissent y défendre leurs intérêts et exercer leur part légitime d'influence.

Pour notre part nous croyons une telle réforme utile et possible. La difficulté d'organiser le système électif n'est nullement insurmontable. Faudrait-il laisser au Ministre ou au sous-secrétaire d'Etat le droit de décision définitive ou bien ceux-ci seront-ils liés par les avis des Commissions? Peu importe, pourvu que ces avis soient rendus publics, car dès lors le Ministre ne pourrait passer outre que si des motifs impérieux, sérieux l'y contraignaient. Ce régime ne mettrait certainement pas fin au favoritisme, mais il le limiterait; et nous croyons que grâce

aux concessions mutuelles que les membres de la commission seraient amenés à se faire — ne fut-ce que par civilité — toutes les écoles et toutes les tendances obtiendraient en fin de compte une part au moins des encouragements auxquelles elles ont droit. Aussi serait instauré un régime de balancement d'intérêts et de juste milieu, qui, en fin de compte, assurerait une justice relative et qui, en tous cas, en diminuant le nombre des mécontents, rendrait moins acerbe la critique.

Enfin il faudrait exiger que lorsque des commandes sont faites, elles soient tout au moins exécutées. Trop souvent peintres et sculpteurs mettent de longues années à achever le travail qui leur est confié et parfois même l'abandonnent complètement. Il en résulte une trop longue immobilisation de crédits qui pourraient être employés plus utilement. Au point que le 23 janvier 1909 est intervenu un arrêté aux termes duquel seront désormais rapportées les commandes qui, à moins de circonstances exceptionnelles, n'auraient pas reçu un commencement d'exécution dans un délai de cinq années. L'Administration des Beaux-Arts se réserve le droit d'apprécier si certains projets, esquisses ou maquettes peuvent être considérés comme un commencement d'exécution.

CHAPITRE V

LES MANUFACTURES NATIONALES

L'Etat ne s'est pas contenté d'encourager et de protéger les artistes, d'organiser l'enseignement du dessin, il s'est fait également producteur d'œuvres d'art. C'est même cette forme d'intervention qui, chronologiquement, s'est manifestée la première avec le plus d'éclat.

Les manufactures nationales d'ordre artistique se groupent nettement en deux catégories distinctes : d'une part les manufactures de tapis et de tapisseries ; d'autre part, la manufacture de porcelaine de Sèvres et la manufacture de mosaïque qui y est rattachée.

SECTION I

Les manufactures de tapis et de tapisseries.

I. — Origines.

De très bonne heure, en France, l'industrie de la tapisserie avait joui de la protection des gens

d'Eglise et des Seigneurs. Grégoire de Tours mentionne souvent dans ses récits les étoffes brodées ou tissées employées à la décoration des Eglises. A partir du ^{xii}^e siècle, l'usage s'en répandit dans les châteaux : les croisades, en révélant les merveilleux tissus d'Orient, avaient appris aux Seigneurs à apprécier la valeur artistique de ce mode de décoration, à peu près le seul en usage dans l'habitat seigneurial de l'époque.

L'industrie de la tapisserie prospéra surtout dans les Flandres où les ducs de Bourgogne l'encourageaient efficacement (1). Bruxelles, Tournai, Audenarde, surtout Arras, puis Lille, après la prise de la ville par Louis XI, furent les centres de cette fabrication.

La Renaissance rénova l'art de la tapisserie. Marie de Hongrie, d'abord, en sa qualité de gouvernante des Pays-Bas, en 1538, puis Charles-Quint, en 1544, réglementèrent cette industrie dans les Flandres (2).

Parmi les prescriptions les plus intéressantes de cette réglementation, signalons celle qui obligeait chaque maître à signer désormais son œuvre.

Cette industrie ne tarda pas à susciter des imitations en France. La Royauté y aida puissamment en favorisant l'établissement de manufactures de tapisseries

1. On rapporte qu'ils faisaient toujours voyager avec eux leurs tapisseries. — Jules Houdoy, *Les Tapisseries de haute lisse*. Lille, 1871.

2. Ordonnance, statut et édict sur le fait et conduyte du stil et mestier des Tapisseries.

à côté de manufactures d'armes (1), de draps, de laines, de cuirs, qui allaient se fonder un peu partout.

Il faut remarquer, cependant, que si le souci de développer de nouvelles branches d'activité économique ne fut pas étranger à la création des manufactures de tapisserie, ce sont surtout des préoccupations artistiques qui paraissent avoir dominé. Les manufactures de tapisserie se distinguent en effet très rapidement des autres en ce qu'elles constituent de véritables « maisons royales », dont les ouvriers, tout en jouissant des subventions ou privilèges reconnus aux propriétaires, directeurs ou ouvriers des autres manufactures royales de l'époque (2), étaient payés par le roi et travaillaient pour lui, dont les produits appartenaient à l'Etat, et où l'exécution artistique du travail devait l'emporter sur les considérations d'ordre purement commercial.

Leur origine remonte d'ailleurs assez loin et n'est pas sans être un peu confuse. François I^{er} établit la Manufacture de Haute Lisse de Fontainebleau dont Babon de la Bourdaisière, surintendant des Bâtimens, eut la direction. Des Flamands et des Italiens y travaillaient à la journée avec la soie et la laine fournies par le roi (3).

Henri II établit une manufacture qui d'ailleurs

1. A Saint-Etienne. Marius Vachon, *L'Exposition de Saint-Etienne*, 1891. Saint-Etienne.

2. V. Germain Martin, *La Grande Industrie sous le règne de Louis XIV*, pp. 8 et s.

3. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 3 vol. in-f°. Paris, 1724, p. 304.

produisait d'autres choses que des tapisseries, — notamment de l'orfèvrerie, — dans l'Hôpital de la Trinité (1). Les « Enfants de la Trinité » fournissaient les compagnons.

Le but du roi était à la fois de couvrir les charges qu'imposait à l'Etat l'éducation des jeunes orphelins, en les employant à des travaux lucratifs, et de relever certaines industries artistiques en pleine décadence. Pour réaliser ce second objectif, il s'empressa de soustraire l'établissement à la surveillance étroite et mesquine des Maîtres tapissiers et des Gardes de l'orfèvrerie (2).

Les ateliers de la Trinité fonctionnèrent jusqu'à la fin de l'ancien régime et fournirent plusieurs maîtres restés honorablement connus. Mais établis en quelque sorte un demi-siècle trop tôt, les troubles et les agitations perpétuelles de l'époque les empê-

1. L'établissement en fut confirmé le 12 septembre 1551 par le Parlement. Des lettres patentes de 1554 donnaient annuellement la maîtrise à 2 compagnons ou à 2 apprentis après un an de travail, en les dispensant du chef-d'œuvre et des banquets ou autres frais accoutumés. On affecta aux frais de la manufacture certaines ressources qui jusque-là avaient été employées en œuvres pies (Les deniers des compositions des Finances taxées à la Chambre des Comptes, dit Sauval, *op. cit.*).

2. Cette atteinte portée aux prérogatives des communautés souleva de leur part les plus vives protestations. Des troubles éclatèrent et durent être réprimés.

Un arrêt en date de 1551 organisa une répression plus sévère des violences ainsi commises.

En 1556, le Roi accentua encore sa protection en défendant aux Jurés de Paris de faire aucune visite dans la Manufacture sans se faire assister de deux des gouverneurs de la Maison.

chèrent dès leur origine de prendre un plein essor et de pouvoir rivaliser avec les Gobelins et Beauvais.

Parmi les maîtres de la Trinité se trouvait un certain Du Bourg qui, sur les dessins de Larambert, avait exécuté les tapisseries de Saint-Merri. Ce fait vint à la connaissance du roi Henri IV, qui conçut le projet de rétablir la manufacture de Fontainebleau que le désordre des règnes précédents avait peu à peu fait sombrer. Du Bourg fut mandé en 1597 à Fontainebleau ; mais assailli et dépouillé en pleine forêt, il arriva trop tard et se vit préférer comme directeur Laurent, avec lequel, d'ailleurs, il s'associa plus tard. Au moment du rappel des Jésuites, dont ils occupaient la maison professe, ils émigrèrent dans les galeries du Louvre (1). Déjà, le Louvre abritait dans divers appartements qui avaient été aménagés pour les recevoir, toute une pépinière d'ouvriers et d'artisans appartenant aux professions du meuble et de la décoration : des peintres, sculpteurs, orfèvres, horlogers, graveurs, doreurs, etc. ; même des parfumeurs, des fabricants d'instruments « de mathématiques », etc. (2).

1. Du Bourg touchait en sa qualité de Directeur de la Manufacture de Fontainebleau un écu par jour, plus cent francs de gages. Les compagnons gagnaient de 25 à 40 sols. La pension des quatre apprentis était fixée à 10 sols pour chacun par jour.

2. Les divers privilèges déjà accordés aux Maîtres de la Trinité leur furent concédés. C'est ainsi qu'ils étaient soustraits au contrôle et aux visites des maîtres et jurés de leurs arts ; qu'ils recevaient la faculté de tenir boutique à Paris lorsqu'ils viendraient à quitter le Louvre après cinq ans de séjour au moins ; qu'ils pouvaient avoir chacun

II. — *La Savonnerie.*

Ce n'est cependant qu'en 1627 que se place la fondation de la première manufacture. Ce fut la Savonnerie qui subsiste encore aujourd'hui sous la forme d'un atelier spécial des Gobelins et qui fabrique presque exclusivement des tapis.

En 1604, le roi avait donné à Pierre Dupont un logement et un atelier au rez-de-chaussée de la grande galerie du Louvre, et lui promettait une manufacture à l'instar de celles des tapisseries de Flandre. En 1627 il réalisa sa promesse en l'installant dans une ancienne savonnerie, convertie en hôpital par Marie de Médicis. Reprenant l'idée de Henri II, Louis XIII lui permit de faire travailler les orphelins de l'Hôpital général (1), ce qui lui procurait une main-d'œuvre à bon marché, mais en lui associant pour son malheur Simon Lourdet.

Les deux associés, en effet, ne s'entendaient pas : Lourdet en arriva à interdire à Dupont l'entrée de la manufacture. En vain ils plaidèrent, les arrêts ne purent réussir à les mettre d'accord. Des lettres patentes du 30 septembre 1637 et du 25 mars 1643 réglèrent la situation : Dupont continua à jouir pendant 20 ans d'une pension reversible sur ses héritiers

deux apprentis qui pour être reçus maîtres au bout de cinq ans étaient dispensés du chef-d'œuvre, des frais de festin et autres.

1. Soixante par ans ; les frais d'apprentissage étaient pour chacun de 136 livres.

et gardait un atelier au Louvre ; Lourdets obtenait la prolongation de son privilège et le titre d' « Entrepreneur de la Manufacture Royale des Tapis de Turquie et du Levant ».

Les Dupont, cependant, devaient revenir à la Savonnerie. En effet, à la mort de Lourdets, en 1671, la femme de ce dernier, Jeanne Haffrey, lui succéda au poste de directeur de la Savonnerie et Louis Dupont, fils de Pierre, y obtint un atelier ; à partir de 1678 il fut co-directeur, pour le rester seul à la mort de la veuve Lourdets, en 1713.

Sous la direction de Lourdets et de Jeanne Haffrey, la Savonnerie connut une réelle célébrité et eut de grosses commandes : de 1664 à 1683 elle livra pour 280.591 livres de tapisseries destinées à la seule grande-galerie du Louvre. Mais à la fin du xvii^e siècle, elle eut à souffrir de la même crise qui frappait les autres Manufactures et notamment les Gobelins. Elle trouva cependant une protection efficace auprès du duc d'Antin qui se plaignait dans une lettre à Louis XIV, le 8 juillet 1708, que cette belle Manufacture était sur le point de sa chute et qui obtint du roi de nouvelles commandes. Mais si la production continuait à se recommander par sa perfection, comme l'atteste le *Mercure de France* (1), elle avait singulièrement diminué comme intensité, puisqu'elle ne travaillait presque exclusivement plus que

1. *Mercure* de juin 1742 ; visite de l'ambassadeur de Turquie à la Manufacture sous la conduite de Robert de Cotte.

pour la couronne et n'occupait que 20 ouvriers et 9 apprentis.

Diverses tentatives furent faites pour la relever ; en 1761, le Directeur Soufflot s'efforça d'y introduire un métier analogue à celui de la basse lisse ; plus tard, il essaya d'abaisser le prix de revient en augmentant la grosseur de la trame et de la chaîne. Ces mesures auraient peut-être donné quelques résultats si les commandes ne s'étaient pas raréfiées et si, chose plus grave, les paiements ne s'étaient pas fait de plus en plus attendre.

Sous la Révolution, la manufacture fut presque complètement arrêtée. La plupart des artisans l'abandonnèrent soit pour s'enrôler dans les armées de la République, soit pour chercher du travail à l'étranger ; ceux qui restèrent connurent une profonde misère. L'existence même de la manufacture était mise en question devant la Convention. Cependant le Conservateur du Mobilier National, Restout, conclut le 17 décembre 1792, devant la Commission des Arts et Manufactures, à son maintien, et réussit à faire adopter ses vues. Les métiers n'en furent pas davantage alimentés. D'ailleurs, comme nous le verrons pour les Gobelins, le Comité de Salut Public s'était chargé, par l'intermédiaire d'une commission, de faire détruire les modèles jugés subversifs et d'en créer de nouveaux qui ne pouvaient guère avoir de succès. Des modifications importantes furent en même temps apportées à l'organisation intérieure et au fonctionnement de l'établissement. Les artisans

qui avaient travaillé à l'entreprise reçurent désormais des appointements fixes et furent répartis en quatre classes suivant la difficulté du travail.

Avec le Consulat, l'activité commença à renaître ; avec l'Empire, la prospérité revint : la production était absorbée presque entièrement par les palais impériaux. Cette activité se maintint sous la Restauration (1).

Mais dans la seconde moitié du xix^e siècle, la production de cet atelier se transforma. Le tissage des tapis de pieds fut presque entièrement abandonné pour faire place à celui des tentures décoratives. Tels le grand tapis de chœur de Notre-Dame (1833), le tapis de la salle du Trône aux Tuileries (1840), etc.

La Savonnerie cessa bientôt d'avoir une existence indépendante. Déjà, sous la direction de Duvivier, après 1780, il avait été question de la réunir aux Gobelins. L'idée fut reprise et aboutit en 1826. Elle ne constitua plus désormais qu'un atelier spécial des Gobelins.

Sous cette nouvelle forme, la Savonnerie a continué à donner des tapis très appréciés.

III. — *Gobelins.*

A. — *Histoire.*

C'est encore à Henri IV qu'est due la création des

1. Le budget de la manufacture était en 1812, de 75.000 francs ; en 1817, de 93.000 francs et en 1825, de 118.600 francs

Gobelins, encore que ce soit Colbert qui ait donné à cette Manufacture l'organisation et l'essor qui allaient en assurer la renommée.

Parmi les maîtres flamands installés à Paris vers 1600, se trouvaient Franz Van der Planken, plus connu sous le nom de François de la Planche, originaire d'Oudenarde, et Marc de Comans, venu de Bruxelles. S'étant associés en 1601 pour exploiter un atelier de tapisserie, ils se firent reconnaître un privilège par un édit daté de janvier 1607 et installèrent des succursales à Calais et Amiens. Propriétaires de leur atelier et travaillant à leurs risques et périls, ils étaient cependant soumis à l'obligation de former chaque année un certain nombre d'apprentis, charge assez lourde d'ailleurs (1).

Ils avaient été installés d'abord place des Tournelles. Mais, se trouvant à l'étroit dans ce local, et désireux de se rapprocher des ateliers de teinture, auxquels ils avaient journellement recours, ils allèrent s'installer faubourg Saint-Marcel dans les bâtiments élevés en 1440 par Jean Gobelins (2). Celui-ci,

1. Ce qui leur fit établir à Calais, à Amiens et à Tours des succursales destinées à produire des tapisseries de vente plus courante et entreprendre d'autres spéculations comme le dessèchement des marais des Charentes et la production du savon. L'atelier de Tours, protégé par le Cardinal de Richelieu, à proximité du château duquel il se trouvait, a connu pendant quelques années une certaine prospérité.

2. Palma Cayet dit à ce sujet dans sa *Chronologie Septennaire* : « De mesme aussy en la maison des Gobelins aux faubourt Saint-Marcel, le Roy a fait accomoder les ouvriers de hautes lisses et des

qui appartenait à une famille de teinturiers établie à Paris depuis quelque temps, était venu se fixer dans le quartier Saint-Marcel sur les bords de la Bièvre. Vers la fin du xvi^e siècle, ses descendants, parvenus à des situations assez élevées (1), avaient abandonné leur maison, leurs ateliers et aussi leur nom à des tapisiers flamands. « Et c'est ainsi que cette dénomination, portée d'abord par une famille de teinturiers, s'appliqua, par la suite, à l'atelier des tapisiers, qui avaient remplacé les teinturiers, puis, par extension, aux ouvrages de cette Manufacture (2) ».

En 1625, de Comans et de la Planche demandèrent à Louis XIII le renouvellement de leur privilège. Leur établissement avait prospéré. Le Roi leur concéda de nouvelles lettres patentes « pour la continuation de la fabrique et manufacture des tapisseries façon de Flandre pour dix-huit années, à commencer du jour de l'expiration du temps accordé par le feu Roi ». Ils recevaient, outre le logement pour eux et leurs ouvriers, des secours en argent. Le roi affectait, enfin, une somme annuelle de trente mille livres à des achats de tapisseries destinées à être offertes à titre de cadeaux diplomatiques.

tapisseries de Flandre, y ayant fait venir les plus industrieux de ce pays-là ».

1. V. Guiffrey, *Les Gobelins et Beauvais*, pp. 4 et s.

2. Ce fut en 1667 que ce lieu changea son nom de Folie-Gobelins qu'il avait porté jusque-là en celui d'Hôtel Royal des Gobelins, en conséquence de l'Edit du roi Louis XIV, du mois de novembre de la même année, vérifié en Parlement le 20 décembre suivant et en la Chambre des Comptes et Cour des Aides les 20 février et 3 mars 1668.

En 1629, de Comans et de la Planche laissèrent à leurs fils la direction de la Manufacture et la jouissance de leurs privilèges; mais des tiraillements s'étant produits, le jeune de la Planche alla fonder une autre manufacture au faubourg Saint-Germain. Les de Comans restèrent; au contraire, aux Gobelins et l'un d'eux, Hippolyte, sieur de Sourdes, obtint le 10 mai 1851, le renouvellement du privilège.

L'intervention de Colbert allait modifier complètement l'organisation de la Manufacture.

Jusque-là établissement privé, privilégié, il est vrai, mais au même titre que beaucoup d'autres Manufactures, les Gobelins n'étaient point une institution d'Etat. Les manufacturiers et les ouvriers avaient sans doute été, comme ceux de la Trinité, et de la Savonnerie, soustraits à la juridiction et au contrôle de la communauté de Ville de leur Corps de métier, et bénéficiaient de l'exemption de la taille; des subventions importantes leur avaient été accordées. Mais la conception d'une Manufacture appartenant à la Couronne et dont celle-ci aurait eu la direction, soit au point de vue artistique, soit au point de vue technique, ne s'était point encore fait jour jusque-là.

Avec Colbert cette nouvelle idée germa.

Colbert avait un goût très affiné. Mazarin lui avait inculqué son propre amour des belles choses et l'avait employé à des négociations pour achats de tableaux. Avant même son entrée aux affaires il s'intéressait aux artistes et cherchait à leur assurer une

protection. Mieux que personne à cette époque il comprit quelle gloire l'essor des Beaux-Arts pouvait procurer à la France et quelle illustration en rejaillirait sur le règne du Roi pour lequel il avait une affection allant jusqu'à la faiblesse.

Colbert qui venait de voir achever les Tuileries et activait les travaux du Louvre, se préoccupait de l'ameublement des deux palais. Il réunit « les plus habiles ouvriers dans le royaume en toutes sortes d'Arts et de Manufactures, particulièrement de Peintres, de Tapissiers, de Sculpteurs, d'Orfèvres et d'Ebénistes. Il attira aussi en France plusieurs de ceux de ces mêmes professions qui étaient les plus célèbres dans les pays étrangers ». Il leur accorda des privilèges, des pensions et résolut de les loger aux Gobelins dont il fit faire l'acquisition.

La Manufacture prit le nom de Manufacture Royale des Meubles de la Couronne, et fut placée sous l'autorité du Surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures de France. Le Brun fut le premier directeur « pour faire, dit l'édit de 1667, les dessins des tapisseries, sculptures et autres ouvrages, les faire exécuter et avoir direction et inspection sur les ouvriers » (1).

La Manufacture occupait dans ces conditions des peintres, des tapissiers de haute-lisse, des orfèvres,

1. En réalité, c'est dès 1662 que Colbert avait commencé à s'occuper de la réorganisation des Gobelins. Il avait acquis les terrains, érigé les constructions et s'était aussi occupé de réunir un personnel de choix, tant peintres qu'artisans.

fondeurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers, etc... Son personnel comprenait des maîtres, des ouvriers et des apprentis. Les maîtres et ouvriers étaient rémunérés directement par le Trésorier des Bâtiments, sur état dressé par le surintendant. Le nombre des apprentis était fixé à soixante : pour chacun d'entre eux le Trésorier des Bâtiments versait au directeur, à titre d'indemnité d'entretien, une somme de 250 livres (1) ; après une instruction générale « dans le Séminaire du directeur », les apprentis étaient mis en apprentissage près des divers maîtres. La maîtrise pouvait être obtenue par les apprentis après six années d'apprentissage et quatre années de travail comme ouvriers ; par les ouvriers, après six ans. Les uns et les autres étaient dispensés des examens habituels de la maîtrise et devaient être admis par leur communauté sans frais sur le simple certificat du surintendant. L'édit d'ailleurs accordait aux maîtres et ouvriers de nombreux avantages (2).

1. Payables 100 livres la première année, 75 la seconde, 30 la troisième, 25 la quatrième et 20 la cinquième.

2. Colbert leur assurait une habitation à proximité de l'Hôtel des Gobelins et exemptait du logement des gens de guerre douze des maisons désignées par lui. Les ouvriers étaient exempts de tutelle, curatelle, guet, garde de ville et autres charges publiques ou personnelles ; exempts aussi de toutes taille ou impositions. Pour leurs procès, compétence était donnée, en 1^{re} instance, aux maîtres ordinaires et, en appel, au Parlement de Paris. Enfin, les ouvriers étrangers étaient naturalisés de droit après dix ans ; quant à ceux qui viedraient à décéder avant ce délai, ils étaient assimilés au point de vue du droit successoral aux régnicoles. La sollicitude pour les ouvriers

Bien entendu, comme corollaire de ces mesures de protection, Colbert interdisait sévèrement (1) l'introduction et la vente en France de tapisseries originaires de pays étrangers. En somme les Gobelins constituèrent ainsi une Régie directe de l'Etat, l'entrepreneur et les ouvriers étant directement rémunérés par le Roi qui distribuait les commandes et fournissait les matières premières. Les chefs d'ateliers étaient entrepreneurs et traitaient avec les ouvriers de leurs ateliers à des prix variables suivant la nature du travail. Une situation privilégiée était faite aux ouvriers, situation dont l'avantage le plus important, l'indépendance vis à-vis de la Communauté de Ville, était la conséquence logique de ce régime : l'atelier du Roi et le travail fait pour lui ne pouvaient être soumis aux juridictions de l'industrie privée.

Colbert mit à la tête des Gobelins le peintre Le Brun. Celui-ci s'entoura d'une phalange de peintres et de dessinateurs, de graveurs, de statuaires, de lapidaires, d'orfèvres, de tapissiers du plus grand talent, leur donna d'admirables modèles, et sut les diriger et les guider de manière à imprimer un merveilleux élan aux différents ateliers et à grouper et coordonner les efforts de manière à donner à tous les ouvrages ce caractère d'unité qui constitue le style.

se traduisait même par la création, à proximité, de brasseries à leur usage « sans qu'ils en pussent être empêchés par les brasseurs, ni tenus de payer aucuns droits ».

1. Sous peine de confiscation et d'amende de moitié de la valeur des tapisseries confisquées.

La Cour d'ailleurs prisait au plus haut point les résultats obtenus et le roi fit aux Gobelins plusieurs visites qui constituaient une marque de satisfaction et un encouragement très appréciés (1).

Malheureusement, cet éclat se ternit vite après la mort de Colbert. Louvois qui lui succédait comme surintendant des Bâtiments, homme sans éducation artistique et sans goût, était en outre animé d'un ressentiment profond contre tous ceux que Colbert avait élevés et contre tout ce qu'il avait créé. Le Brun et la Manufacture ne tardèrent pas à en ressentir les effets. En 1685 il fit supprimer, sous prétexte d'économies, l'emploi des fils d'or et d'argent dont les ouvriers rehaussaient les tapisseries. En 1686, il donna l'ordre personnel d'interrompre une suite de l'Histoire du Roi dont Lebrun avait fourni les dessins. Il empêcha l'exécution d'œuvres dont les projets avaient le tort d'être signés des noms de parents de Le Brun. Enfin, en 1689, au moment où l'embarras des finances était le plus grand, il commit la faute inexcusable d'envoyer à la Monnaie, pour la refonte, les plus belles parmi les pièces d'argenterie et d'orfèvrerie — de splendides merveilles, si l'on en croit les chroniques du temps — produites par la Manufacture. Et, naturellement, les subsides de la Couronne allaient sans cesse en diminuant. A la mort de Le Brun, Louvois installa à sa place comme direc-

1. Visite du 22 novembre 1665 (*Muze historique de Loret*), du 15 novembre 1667 (*Gazette de France*).

teur l'ennemi même du défunt, Mignard, qui avait alors 78 ans. Sans grande compétence, il se fit suppléer par un homme qui en avait encore moins : La Chapelle-Bessé.

Lorsque de Villacerf eut succédé à Louvois comme surintendant, le déclin de la Manufacture s'accrut à la fois au point de vue artistique et au point de vue matériel. L'embarras des finances publiques, la diminution des commandes amenèrent le licenciement d'une partie du personnel. Les orfèvres furent les premiers à se trouver sans travail. Les ébénistes, les peintres, les sculpteurs se ressentirent bientôt de la même crise. Seuls, quelques ateliers de tapisseries continuèrent à fonctionner. Beaucoup d'artisans émigrèrent à l'étranger. Bien plus le goût se transformait ; aux conceptions et au culte du grandiose qui avaient caractérisé le *xiv^e* siècle, s'était substitué insensiblement un style de moindre envergure, plus coquet, cherchant sa satisfaction dans une orientation différente, et dont l'influence devait nécessairement avoir une répercussion sur la production de la Manufacture.

C'est à ce moment que se place la disparition des ateliers autres que ceux de la tapisserie. Sans doute on essaya à diverses reprises de réorganiser ou de réintroduire dans la Manufacture tous les ateliers primitifs et diverses pièces mentionnent encore des sculpteurs, des graveurs, des orfèvres, etc. Mais ils étaient en nombre infime ; il s'agissait là bien plutôt de faveurs accordées, sous forme de logement, par

exemple, à certains maîtres à titre personnel, que d'un groupement systématique d'ouvriers constituant des ateliers.

La mort de Mignard, survenue en 1695, faillit, d'ailleurs, amener la fermeture de la Manufacture. Les ateliers restèrent fermés pendant cinq ans. Ce n'est qu'après que Mansard eut succédé à Villacerf que Robert de Cotte fut appelé à prendre la direction. Dans des conditions aussi défavorables que celles de l'agonie du règne de Louis XIV, il ne put presque rien faire. Mansard ayant disparu à son tour en 1708, le duc d'Antin prit lui-même en mains la haute direction des Gobelins en se faisant assister par le fils de Robert de Cotte, Jules. A sa mort le contrôleur général Orry lui succéda.

Sous la direction de ces deux hommes, les Gobelins retrouvèrent une partie de leur ancien lustre. Des suites très belles furent mises sur le métier et exécutées avec un soin qui rappelait celui des meilleurs maîtres formés par Le Brun. Avec Lenormand de Tournehem, puis le marquis de Marigny, que Mme de Pompadour fit succéder à d'Orry, les Oudry, puis Boucher, purent, comme directeurs, faire exécuter de belles pièces dues à leur pinceau ou à celui d'autres peintres de l'époque. La direction d'Oudry cependant, faillit marquer une nouvelle ère de malheurs. Il avait sans cesse encouragé dans leurs prétentions les peintres qui demandaient que leurs tableaux fussent copiés de plus en plus exactement; les entrepreneurs, au nom de l'art, résistaient et

entendaient adapter la reproduction aux exigences particulières de la tapisserie. Comme, d'autre part, cette copie de plus en plus minutieuse et servile retardait la marche du travail, les ouvriers demandèrent que le salaire à la journée remplaçât le salaire à la tâche jusque-là seul admis. Boucher avait réussi à contenir les prétentions exagérées des uns et des autres. L'entrepreneur Neilson, plus tard, en introduisant des améliorations dans la fabrication, Vaucanson en transformant les métiers de basse lisse, essayèrent de tourner la difficulté. La cour elle-même, à l'instigation de M. d'Angevillier, successeur du marquis de Marigny, intervint, pour essayer de calmer les esprits, en ayant recours à des visites royales et à une exposition des tapisseries à Versailles. Le directeur Guillaumot n'en dut pas moins, le 24 décembre 1790, céder aux prétentions des ouvriers et accorder le paiement à la journée, deux ans avant que la même mesure fut appliquée à la Savonnerie.

Pendant la Révolution, les Gobelins se retrouvèrent en pleine crise, et l'on vit se renouveler les actes de vandalisme qui avaient signalé la surintendance de Louvois. Le directeur, Augustin Belle, ancien sous-inspecteur des ateliers, fit brûler nombre de tapisseries considérées comme subversives. Sous le Directoire, nouvelles destructions, opérées cette fois non par haine de l'Ancien Régime, mais pour retirer des pièces de la collection royale l'or et l'argent qu'elles renfermaient.

La direction artistique avait été confiée par la Con-

vention à une commission nommée par elle. Elle tint seize séances aux Gobelins en septembre 1794 pour arrêter le choix des modèles. Plusieurs tapisseries en cours d'exécution furent suspendues, de nombreux modèles interdits. Les sujets de chasse, les allégories de l'antiquité et les portraits furent les seuls admis.

Et malheureusement cette nouvelle orientation, avec en plus la copie de quelques tableaux célèbres, va désormais guider la production de la Manufacture pendant tout le cours du XIX^e siècle, en même temps que la conception de la « copie » pure et fidèle va dominer.

Napoléon I^{er}, à l'imitation de Louis XIV, montra une sollicitude constante pour les travaux de la Manufacture qui relevait directement de lui et dont les frais étaient compris dans la liste civile. Il voulait meubler au moyen des travaux de la Manufacture les résidences impériales « avec la magnificence qui convient à l'Empereur des Français » (1). Mais il montra un goût excessif pour les portraits et fit commencer une histoire de l'Empereur que Louis XVIII s'empressa de faire arrêter. Sous Louis-Philippe, la révolution de 1848, le second Empire, on continue à suivre les mêmes errements ; le portrait et la copie de tableaux ne cessent d'être en honneur. Signalons qu'en 1848 le budget de l'établissement est rattaché à celui de l'Etat, pour faire retour en 1852 à la liste civile.

1. Lettre du comte Daru à Guillaumot, 9 août 1805.

En 1871, la Manufacture est incendiée ; ses collections et ses modèles sont détruits. Les ateliers sont réinstallés tant bien que mal dans des bâtiments provisoires et l'on recommence à exécuter un grand nombre de portraits et de copies de tableaux, nullement conçus pour la reproduction en tapisserie.

Une réaction cependant se dessina. Sous la direction de M. Dariel on fit retour aux traditions de l'ancienne tapisserie française ; au point de vue technique il préconisait l'emploi de tonalités simples, mélangées ou rompues par des hachures, substituées aux dégradations infinies de nuances d'une conservation incertaine. Au point de vue artistique, il revenait à la conception de modèles spécialement composés pour la tapisserie. Cette tendance s'est encore accentuée dans la suite (1).

En outre, depuis quelques années on s'est rendu compte que les modèles devaient être conçus en vue de leur destination précise, ce qui restituait à la tapisserie son vrai caractère d'art décoratif. Enfin, le système de la copie trop servile est de plus en plus abandonné et l'éducation des ouvriers de la Manufacture est orientée dans ce sens. Aussi les résultats les plus heureux ont-ils été obtenus et il est exact de dire que nous assistons à une véritable renaissance de la tapisserie française.

1. M. Guiffrey, *op. cit.*

B. — *Organisation des Gobelins. Régime du travail.*

L'organisation des Gobelins, telle qu'elle résulte des dernières réformes, se caractérise par une pénétration incessante de la fabrication et de l'enseignement. A la tête de la Manufacture est un administrateur nommé par le Ministre, assisté d'un agent comptable et de deux commis aux écritures. Il dirige à la fois la Manufacture proprement dite et une double école de tapisserie et de teinturerie où se recrutent les tapissiers et les teinturiers de la Manufacture et qui forme aussi des artistes et des ouvriers pour l'industrie privée.

La Manufacture des Gobelins comporte :

1° Une école pratique d'art décoratif et de tapisserie qui comprend l'enseignement des sciences et des arts servant de base à l'art du tapissier et l'école spéciale de tapisserie et de tapis ;

2° Une école pratique de chimie appliquée à la teinture ;

3° Des ateliers de haute lisse, de tissage des tapis de velours dits de la Savonnerie, de rentrature, de teinture.

Au xvii^e siècle le nombre des tapissiers de haute et de basse lisse était de 200 ; au xviii^e siècle il n'a pas dépassé 130. La production moyenne était alors, par an et par personne, de 2 m. 50 à 3 mètres carrés en haute lisse et un tiers en plus en basse lisse à modèle égal. En 1847 les tapissiers, au nombre de 47, ne produisirent que 21 mq. 60. En 1884 on obtint 45 mq. avec 36 tapissiers. Aujourd'hui, nous y trouvons

15 métiers de haute lisse dont quatre sont affectés aux tapis de la Savonnerie et environ 60 tapissiers dont une douzaine relevant de la Savonnerie. Les derniers chiffres publiés donnent une production de 69 mq. pour l'année 1905 (1 m. 54 par tapissier).

L'acquisition des matériaux et des matières premières n'a lieu que sous l'autorité du Ministre; aucun travail nouveau ne peut être entrepris sans son autorisation (1).

Aux Gobelins, comme d'ailleurs dans les autres manufactures de l'Etat, l'interprétation étroite des règlements voudrait que rien ne se fasse que par le Ministre. Or il apparaît au contraire, qu'en pratique la direction échappe, dans une certaine mesure au moins, au contrôle de l'Administration centrale. Cette grande latitude offre incontestablement de sérieux avantages, notamment au point de vue du recrute-

1. Cette règle, déjà établie en 1849 pendant le court passage de la Manufacture au domaine de l'Etat, entre les deux listes civiles de la Royauté et de l'Empire, abandonnée ensuite quand les Gobelins firent retour à la Couronne, a été reprise en 1874 (arrêté ministériel du 5 octobre 1874) après la rentrée définitive de la Manufacture dans le domaine de l'Etat.

Pour les Gobelins, elle est presque surabondante, puisqu'on n'y travaille que sur des commandes qui ont déjà passé par le contrôle du Ministre, mais elle leur est commune avec les Manufactures de Sèvres et de Beauvais qui ont, comme on le verra, une clientèle privée.

On s'étonnera, sans doute, qu'une telle règle n'ait pas toujours été suivie; mais c'était un des caractères de l'administration des Manufactures sous les différentes listes civiles, d'être considérée par les souverains en quelque sorte comme leur propre domaine; ils faisaient des commandes directes et l'autorité du Ministre y était plus nominale que réelle.

ment d'un personnel d'artistes et d'ouvriers compétents, mais à la condition que le directeur soit lui-même compétent, homme de goût, artiste et administrateur au plein sens du mot ; à la condition aussi que cette direction ne change pas trop fréquemment de titulaire : or il en a été maintes fois autrement. Et dès lors nous pouvons nous demander si l'intervention bureaucratique ne constitue pas un contrepoids utile à des conceptions ou trop fantaisistes ou trop routinières.

L'Ecole de tapisserie, qui porte le titre plus général d'Ecole pratique d'Art décoratif et de tapisserie est placée sous l'autorité d'un fonctionnaire spécial, l'inspecteur des travaux d'art de la Manufacture qui est le second de l'Administrateur pour tout ce qui n'est pas simple administration. Il y a des élèves à l'essai ou stagiaires et des élèves appointés. Ils sont les uns et les autres nommés par le Ministre sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, après présentation par l'Administrateur et avis préalable des professeurs.

La Manufacture comprend encore une Ecole pratique de Chimie appliquée à la teinture, placée sous la direction du Directeur de l'atelier de teinture. Elle est ouverte aux élèves du dehors et comprend un cours oral, des manipulations de laboratoires et des travaux dans l'atelier spécial. Les élèves ne sont admis aux travaux et aux manipulations de l'atelier qu'après concours et selon les places disponibles.

Le reste de l'enseignement se donne dans les ate-

liers où il est intimement lié au travail. Ces ateliers sont au nombre de quatre :

Un atelier de haute lisse, occupé à la fabrication des tapisseries historiques et des tapisseries ornementales pour panneaux et bordures.

Un atelier de tissage des tapis de velours dits de la Savonnerie, dont nous avons plus haut retracé l'histoire.

Un atelier de rentrature et de réparation (1).

Un atelier de teinture occupé à la préparation des laines et des soies nécessaires à la fabrication des Gobelins et à celles de la Manufacture de Beauvais.

Tout le personnel (chefs d'ateliers, ouvriers; élèves, etc.) est nommé ou promu par le Ministre sur la proposition du Sous-Secrétaire des Beaux-Arts, après présentation de l'administrateur qui prend l'avis préalable des chefs et sous-chefs d'ateliers, de l'inspecteur des travaux et du contrôleur agent comptable.

Le diplôme d'artiste tapissier est accordé par le Ministre après l'exécution d'un chef-d'œuvre et sur décision d'un jury. En outre, un prix des Gobelins peut être attribué à la suite d'un concours public (2).

Ajoutons enfin que les Gouvernements étrangers ont adressé, depuis une dizaine d'années, à notre Manufacture nationale, un certain nombre d'élèves

1. Beaucoup de réparations sont effectuées pour le compte des villes et des départements.

2. L'œuvre couronnée reste la propriété de l'Etat qui en assure l'exécution à ses frais; mais elle est mise, au préalable, à l'état de modèle aux frais de son auteur.

— des femmes généralement — déjà initiés à la haute lisse et qui viennent nous demander des conseils pour se perfectionner dans leur art. La Manufacture reçoit également des élèves libres. Enfin d'une manière générale elle s'efforce de fournir un concours utile aux manufactures et ateliers de tapisserie relevant de l'industrie privée.

L'histoire glorieuse des Gobelins devrait, semble-t-il, lui avoir mérité les faveurs de l'Etat. Et pourtant le Parlement se montre peu généreux à son égard et ne lui accorde qu'avec parcimonie les subsides et moyens d'action qui lui sont nécessaires.

Tout d'abord, son installation matérielle est, ou tout au moins a été jusqu'à ces dernières années, plutôt défectueuse et pauvre.

Les bâtiments actuels de la Manufacture, qui datent de fort loin donnent une impression de tristesse, presque de délabrement, peu en harmonie avec la conception que l'on serait en droit de se faire d'une Manufacture d'Etat. Il est vrai qu'à différentes reprises il a été procédé à des travaux de consolidation et de réfection. Il est vrai encore qu'on s'en excuse en disant qu'ainsi l'établissement a conservé son caractère ancien qui n'est pas, nous le reconnaissons, sans avoir un certain pittoresque qui intéresse le visiteur. Quoi qu'il en soit, les projets de reconstruction qui ont été mis en avant à plusieurs reprises et qui seraient gagés sur le lotissement et la vente d'une partie des terrains actuellement occupés ont été ajournés jusqu'à présent.

Toutefois, parmi les bâtiments de la Manufacture le musée provisoire, qui avait été érigé en 1877, en remplacement du bâtiment brûlé en 1871, était vraiment trop insuffisant comme installation et un parlementaire avait pu dire que cette partie des bâtiments constituait une « misère honteuse ». Les tapisseries que l'on prétendait conserver dans cette grange menaçaient de périr par l'humidité et étaient, en outre, exposées à tous les dangers d'incendie qu'offre une construction presque entièrement en bois (1).

A force d'insistance, de plaintes, l'inertie de l'Administration des Beaux-Arts et celle du Parlement ont pu être vaincues et la première a fini par demander et le second par accorder les fonds nécessaires pour procéder à la reconstruction. Celle-ci ne tardera pas à être achevée.

D'autre part, depuis longtemps, on demandait qu'un crédit fût affecté à la reconstitution ou à la réparation de tapisseries qui avaient subi les atteintes du temps. Il a fallu de longues années pour obtenir en 1910 l'allocation d'une somme annuelle de 50.000 francs à affecter à ces travaux.

Mais si les deux questions précédentes sont ainsi solutionnées dans un sens favorable, on n'a pris, jusqu'ici, que des mesures tout à fait insuffisantes en ce qui concerne le personnel et la collection destinée à constituer le Musée.

Quant aux salaires accordés aux tapissiers remar-

1. Au point que l'on n'osait y loger des collections étrangères prêtées momentanément à la Manufacture.

quablement habiles des Gobelins ils sont mesquins. Vrais artistes, joignant à la délicatesse de leur goût une connaissance approfondie d'une technique singulièrement complexe, ils débutent à 1.200 francs et leurs gains annuels n'excèdent pas une moyenne de 2.000 francs. Il est vrai qu'ils sont logés à la Manufacture, mais cet avantage ne peut compenser la modicité de leurs traitements. Il est vrai aussi qu'un décret en date du 10 novembre 1906, réalisant des promesses longuement différées, a voulu relever ceux-ci dans une certaine mesure. Mais ce décret est resté lettre morte, les crédits nécessaires à son application n'ayant pas été votés. Depuis une année cependant nous voyons figurer au budget une somme de 13.000 francs accordée aux ouvriers à titre de gratifications et secours.

Le personnel administratif, très réduit pourtant (1), est également faiblement appointé.

En somme, l'Etat est parcimonieux lorsqu'il s'agit

1. Le personnel administratif des Gobelins comprend douze employés. Il n'y a pas aux Gobelins de chef ni de sous-chef, pas même de secrétaire. L'agent comptable seul surveille tous les détails administratifs. On trouve à l'atelier des tapis 1 chef, 1 sous-chef, 11 tapissiers. Déduction faite du chef (5.000 francs) et du sous-chef (3.500 francs) il reste en moyenne 2.000 francs par tête.

Pas un des services extérieurs relevant des Beaux Arts ne se trouve dans une situation aussi modeste, ou mieux aussi précaire que la Manufacture des Gobelins. L'échelle des traitements qui est fixé est manifestement insuffisante. Après 21 ans de présence, un artiste reçoit 2.500 francs. A trente ans d'âge, tels autres reçoivent de 1.800 à 2.200 francs.

des Gobelins (1). Il l'est un peu moins depuis 1910 ; mais il l'est encore. Le total des crédits alloués pour le personnel et le matériel qui, en 1900 était de 234 200 francs, a été porté à 243.025 francs en 1910 ; à 250.825 francs en 1911, à 264.400 francs en 1912. Il faut y ajouter depuis cette dernière année les 13 000 dont nous venons de parler, plus un crédit de 50.000 francs pour les restaurations. Enfin, les budgets de 1910, 1911 et 1912 affectent globalement une somme de 500 000 francs à la reconstruction du Musée.

Il faut espérer que les Gobelins profiteront ultérieurement de nouvelles largesses et que partie tout au moins des crédits accordés pour la reconstruction continueront à figurer au budget, avec d'autres affectations, d'abord pour relever les traitements du personnel ouvrier, ensuite pour meubler le musée. Car il ne suffit pas de remplacer l'ancien baraquement en bois par un bel édifice en pierre de taille ; il faut encore y mettre quelque chose.

Le Musée, en effet, dont nous venons de signaler la reconstruction, ne contient que peu d'œuvres, empruntées pour la plupart au Garde-Meubles. Chaque année, sur le reliquat des fonds de matériel et de modèles, des acquisitions sont faites. Mais comme ces sommes disponibles sont faibles et qu'on ne peut les reporter d'un exercice sur l'autre, il est impossible d'acquérir des pièces vraiment intéressantes. Alors

1. Autre exemple : Pour participer à l'Exposition de Saint-Louis, Sèvres obtint 50.000 francs ; les Gobelins obtinrent 1.000 francs.

même qu'il serait possible de les avoir à bon compte un crédit spécial serait nécessaire. Enfin il est contradictoire de vouloir faire face à ces achats avec la somme affectée annuellement aux commandes de modèles alors que celle-ci, 6.000 francs seulement, est déjà notoirement insuffisante. Il est bien évident que malgré tout la collection s'accroît, mais avec une lenteur dérisoire. Toute la persévérance que l'Administration des Gobelins déploie pour la reconstituer ne peut suppléer au manque de fonds et ce souci d'économie nous semble en contradiction manifeste avec la prétention que l'on a de faire des Gobelins le centre d'enseignement de l'art industriel de la tapisserie.

Sans l'aide des crédits inscrits au budget des Beaux-Arts, pour les commandes de l'Etat, et sans l'assistance de certains départements, la Manufacture en serait réduite à recopier toujours les mêmes sujets.

On a préconisé quelquefois, pour permettre aux Gobelins de disposer de plus grandes ressources, sans faire appel à de nouveaux crédits, l'extension de la vente au public.

Pourquoi, dit-on, les Gobelins ne vendraient-ils pas chaque année quelques tentures et tapisseries de meubles ? Le produit en pourrait être considéré comme fonds de concours et ajouté aux crédits du budget de la Manufacture.

Cette réforme ne serait en somme qu'un retour à la tradition puisque sous l'ancien régime, les Gobe-

lins avaient le droit de vendre directement au public. Dans le système actuel, plutôt que de laisser chômer des artisans qu'il faut payer tout de même, il arrive qu'on les oblige à fabriquer des pièces qui ne répondent à aucun but. Leur activité ne serait-elle pas mieux employée à satisfaire les commandes des particuliers ?

Cette réforme que l'on propose soulève des objections. Tout d'abord, prétend-on, l'industrie privé se plaindra de la concurrence de l'Etat. A cela on répond que les prix imposés aux particuliers seront si élevés, à cause du prix de revient, que les Manufactures relevant de l'industrie privée n'auront rien à redouter. De plus, le nombre des objets mis en vente sera trop restreint pour donner des inquiétudes (1).

D'autres partisans du même projet demandent que le personnel soit augmenté, en vue précisément de satisfaire plus facilement aux commandes. Mais alors on peut redouter que l'on en arrive à faire travailler la Manufacture dans des genres moins artistiques, ce qui l'amènerait à concurrencer directement l'industrie privée (2).

En second lieu il faut observer que la Manufacture a déjà le droit de travailler pour les particuliers. Mais cette faculté est subordonnée à l'autorisation

1. Rapport de M. Paul Boncour sur le Budget des Beaux-Arts (Chambre des Députés, 1911).

2. Rapport de M. Maret sur le Budget des Beaux-Arts (Chambre des Députés, 1905).

ministérielle. Pratiquement cette autorisation n'est intervenue que rarement (5 fois en 12 ans).

Enfin cette vente au public ne pourrait être généralisée et ne serait de nature à donner les résultats qu'on paraît en attendre que si la Manufacture abandonnait son genre. Il y a en effet une disproportion considérable au point de vue du prix de revient d'un mètre de tapisserie, entre les Gobelins et l'Industrie privée. Il faudrait donc que la Manufacture s'inquiétât des goûts des acheteurs possibles, travaillât moins bien, plus vite et à meilleur marché. Or, avec M. Couyba (1), avec M. Massé (2), nous estimons que ce n'est pas son rôle. Les Gobelins doivent être beaucoup moins une Manufacture qu'un conservatoire où, à côté des modèles anciens, sont conservés tous les procédés de fabrication, de teinture et de tissage, où le souci d'atteindre à la perfection et de maintenir l'ancienne renommée devra l'emporter toujours sur le désir d'utiliser commercialement le produit obtenu et de suivre les caprices du goût, où viendront se former et se perfectionner d'habiles ouvriers qui mettront leurs connaissances au service de l'Industrie privée de façon à maintenir à notre pays la suprématie de cette production. Gardienne de notre ancien prestige, notre vieille Manufacture doit s'en tenir aux enseignements de son admirable passé ; loin d'imiter les procédés de l'industrie moderne, et d'admettre les préoccupations mercanti-

1. Rapport sur le Budget des Beaux-Arts (Ch. des Dép. 1904).

2. Rapport sur le Budget des Beaux-Arts (Ch. des Dép. 1907).

les, elle doit s'attacher à éterniser, sans l'amoindrir, la belle renommée française. Maintenons donc les règles actuellement en vigueur ; elles sont suffisamment élastiques.

Une mesure plus heureuse nous paraît devoir être celle qui consisterait à accorder aux Gobelins, — comme aux autres Manufactures, — une large autonomie : autonomie financière, autonomie industrielle. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question et, pour ce motif, nous le négligerons quant à présent.

Mais, quoi que l'on fasse, qu'on se souvienne que cette Manufacture est un des plus beaux joyaux de notre patrimoine artistique et qu'elle rehausse singulièrement le prestige et la réputation de notre pays.

Ce prestige dont, peut-être, avec notre habituelle insouciance, nous faisons trop bon marché, reste intact chez nos voisins. Bien des pays ont tenté depuis un demi-siècle, de rivaliser avec les Gobelins. Toutes les tentatives faites dans ce but ont abouti à de lamentables échecs, à la reconnaissance de notre écrasante supériorité. Cette réputation des Gobelins rejaillit sur notre industrie nationale. Elle assure aux vieux ateliers d'Aubusson une considération que, sans cela, ils obtiendraient plus difficilement. Notre Manufacture s'est toujours signalée par les services rendus au renom artistique de la France et ses tentures tiennent une place d'honneur parmi les présents offerts aux souverains étrangers.

Ainsi, à des points de vue très différents, le rôle glorieux que notre Manufacture a joué par le passé dans l'Histoire de l'Art Français n'est pas fini. Et elle peut aussi exercer une influence féconde sur la direction et le développement de l'industrie française.

IV. — *Beauvais.*

A. — *Histoire.*

En même temps qu'il organisait les ateliers des Gobelins, Colbert avait voulu créer un établissement de moindre importance qui, en produisant des tapisseries de vente plus courante, pourrait amortir dans une certaine mesure les dépenses de la Manufacture principale et aussi, semble-t-il, en luttant commercialement contre les Manufactures étrangères, contribuer à réaliser les conceptions de l'économie politique de l'époque. Cette succursale fut établie non, — contrairement à ce qui aurait semblé logique, — dans l'une des villes où Henri IV avait imposé à De La Planche et de Comans la création d'ateliers, mais à Beauvais.

Le premier directeur fut Hinart, tapissier à Paris. Un édit d'avril 1604 lui accordait une subvention jusqu'à concurrence des deux tiers des frais d'acquisition de terrain, de construction et autres frais de premier établissement, soit environ 30.000 livres, et une somme de même valeur à titre de prêt remboursable en six années, pour faire face aux achats de matière

première. Il recevait 20 livres pour chaque ouvrier étranger qu'il emploierait et 30 livres par an pour chacun des 50 apprentis qu'il devait former (1). Enfin, l'Edit lui allouait une prime de 20 livres pour chaque tenture de tapisserie de 20 aunes au moins exportée à l'étranger.

Par contre, il avait l'obligation d'occuper au moins 100 ouvriers dès la première année et 200 à partir de la sixième. Pour lui en faciliter le recrutement l'Etat leur accordait, comme à ceux des Gobelins et de la Savonnerie, divers privilèges et exemptions de droits.

Malgré tous ces avantages, Hinart fit de mauvaises affaires. Ruiné, il dut céder la place à Philippe Béhagle, un tapissier originaire de Tournai.

Celui-ci modifia le genre de production. Négligeant les verdure à petits personnages, jusque-là en honneur, il entreprit la fabrication de grandes compositions historiques. Il créa une école de dessin. Sous sa direction, — ou plutôt pendant son entreprise —, la Manufacture eut un moment de grande prospérité qui contrastait avec la crise que traversaient en même temps les Gobelins : plusieurs ouvriers de cette dernière Manufacture purent trouver à Beauvais le travail qui faisait défaut à Paris. C'est à ce moment que Louis XIV visita la Manufacture (1686).

Au reste, cette période de prospérité ne devait guère survivre à Béhagle lui-même. Lui mort (1704)

1. La durée de l'apprentissage était fixée à six années.

sa veuve et ses fils, au bout de six ans, en 1711, cédèrent la place aux frères Filleul.

Ceux-ci manquèrent des qualités nécessaires pour diriger l'établissement. Il faut ajouter pour être juste qu'ils subissaient le contre-coup des événements politiques. Le Régent essaya en vain de les sauver de la ruine. Mérou qui leur succéda en 1722 et qui obtint des subsides considérables (1) ne fut pas plus heureux ; il se livra d'ailleurs à des irrégularités comptables qui décidèrent le duc d'Antin, vers 1734, à le menacer de poursuites et à le remplacer par J.-B. Oudry, qui avait déjà administré les Gobelins, comme peintre et directeur des travaux d'art. Oudry s'associa avec Nicolas Besnier, conseiller du roi et ancien échevin de Paris, qui lui apporta sa pratique des affaires commerciales.

A eux deux ils donnèrent à l'établissement une impulsion nouvelle et heureuse. Ils réorganisèrent l'école de dessin, établirent des magasins de vente non seulement à Paris, mais en pleine Allemagne, à Leipzig, supprimèrent les métiers de haute lisse qui existaient concurremment avec ceux de basse lisse et firent appel aux artistes les plus réputés, notamment à Boucher, pour fournir les modèles. Louis XV les récompensa en venant visiter la Manufacture.

Oudry, cependant, avait eu comme antérieurement aux Gobelins, des difficultés avec ses maîtres ouvriers qui prétendaient faire œuvre d'interprètes,

1. 50.000 livres d'indemnité et une avance de 90.000 livres remboursable en six années, annuité de 3.000 livres.

alors que le Directeur et les peintres qui fournissaient les modèles ne voulaient voir en eux que des copistes. Les tapissiers se plaignaient aussi de ce que le travail trop minutieux ne leur laissait pas un gain suffisant. Oudry essaya de parer aux difficultés soulevées en multipliant les tons et les gammes des laines afin de donner satisfaction aux exigences des artistes et enlever aux tapissiers tout prétexte à interprétation.

Besnier mourut en 1753, Oudry en 1755. Charron succéda au premier, le peintre Juliart au second. Ils maintinrent avec succès les traditions de leurs prédécesseurs. De Menou, ancien fabricant de tapisseries à Aubusson, prit la direction en 1780. Il ouvrit un atelier de tapis qui, tout en ayant une aussi belle facture que ceux de la Savonnerie, étaient d'un prix plus abordable ; aussi ce nouvel atelier fit-il une concurrence sérieuse à l'établissement de Chaillot ; il occupait 120 artisans.

De Menou avait profité de la suppression des corporations pour modifier le régime du travail ; mais n'ayant pas la possibilité de donner satisfaction aux exigences des ouvriers qui réclamaient une augmentation de salaires, il se démit de ses fonctions en l'an II. Les ateliers restèrent fermés une année entière. Un arrêté du 13 prairial an III les rouvrit. Le nouveau directeur fut le peintre Camousse.

C'est à ce moment que des modifications intervinrent dans le régime de la Manufacture. Les frais de l'établissement étaient mis désormais exclusivement

à la charge de l'Etat et on en profita pour relever les salaires (1). Il est vrai que le sacrifice était léger puisque les métiers n'occupaient plus que six personnes. C'est seulement sous le Consulat que la Manufacture pût sortir de cette situation précaire. Huet, nommé directeur à la mort de Camousse, trouva dans sa grande expérience (2), dans le concours financier de Bonaparte et dans les commandes officielles l'autorité et les ressources nécessaires pour relever la Manufacture.

Le 28 floréal an XII, celle-ci fut rattachée à la liste civile ; depuis 1870 elle est classée parmi les établissements nationaux.

Parmi les directeurs qui se succédèrent successivement, il faut noter Guillaumot, qui rétablit l'Ecole de dessin, et en 1848, Badin qui réunit sous sa direction, pendant plusieurs années, les Gobelins et Beauvais.

B. — *Organisation.*

Comme les Gobelins, la Manufacture de Beauvais comprend un double organisme : la fabrication et l'enseignement liés étroitement ensemble et placés sous un même chef, administrateur nommé par le Ministre et assisté d'un commis comptable et de trois sous-agents. Un arrêté ministériel du 12 octobre 1882 a créé une Commission de perfectionnement chargée des questions d'art et d'enseignement.

1. Ils atteignirent le triple du taux en vigueur en 1789.

2. Il avait derrière lui un long passé industriel.

L'Ecole décorative de Beauvais comprend une école de dessin et une école de tapisserie. Les élèves sont nommés par le Ministre sur la proposition du directeur des beaux-arts et sur la présentation de l'administrateur de la Manufacture.

L'enseignement de l'Ecole de dessin comprend un cours élémentaire et un cours supérieur placés sous la surveillance de l'inspecteur de dessin de la région. Les jeunes gens qui n'appartiennent pas à la Manufacture peuvent être autorisés par le Ministre à en suivre les cours, jusqu'à concurrence d'un nombre à déterminer par lui.

Comme aux Gobelins, l'Ecole de tapisserie est constituée par l'atelier même, mais à Beauvais elle comporte un atelier spécial.

La Manufacture possède quatre ateliers, y compris celui de l'Ecole, placés chacun sous la direction immédiate d'un sous-chef et tous les quatre sous la direction commune d'un chef d'atelier, second de l'Administrateur et qui le remplace en cas d'absence.

Le personnel est nommé par le Ministre, il est permanent, payé à l'année et assujetti à la retenue pour la retraite.

Les Gobelins font principalement ce qu'on appelle de la Haute-lisse, tandis que Beauvais produit surtout de la Basse-Lisse. Nous ne saurions expliquer ici les différences techniques qui existent entre les deux genres de tapisserie. Contentons-nous de constater qu'elles rendent le travail plus lent à Beauvais qu'aux Gobelins.

Enfin, tandis qu'aux Gobelins la fabrication a pour objet principal, selon les ateliers, soit la tenture, soit les tapis, Beauvais s'est spécialisé davantage dans la tapisserie pour meubles.

Dans la pensée de Colbert, comme nous l'avons montré, la Manufacture de Beauvais était destinée à vendre au public ; aussi, a-t-elle pu de tout temps accepter des commandes pour les particuliers. Cependant, sous la direction de Béhagle, il fut décidé que les commandes pour les particuliers ne seraient plus désormais exécutées qu'avec l'autorisation du roi. C'est ce régime qui est encore actuellement en vigueur ; l'autorisation s'obtient d'ailleurs facilement. La question de la vente au public que nous avons examinée à propos des Gobelins est donc résolue pour Beauvais.

L'existence d'une seconde Manufacture à côté de celle des Gobelins se justifie-t-elle aujourd'hui comme au jour de sa création ? La question peut être discutée. Différents rapporteurs du budget ont proposé purement et simplement de supprimer Beauvais. M. Paul Boncour, en 1911, donna la préférence à une autre solution, celle de placer sous la même direction que les Gobelins l'établissement de Beauvais qui garderait sa spécialité de fabrication pour les meubles et panneaux de petite dimension. Il la justifiait en disant que l'existence d'une seconde Manufacture entraîne de grandes dépenses en disproportion avec les résultats obtenus (1).

1. Le crédit affecté à Beauvais a été jusqu'en 1912 de 115.350 fr. Un chiffre un peu supérieur, 118.350 francs figure au budget de 1912.

En 1913, la Commission du budget paraît avoir accepté cette idée, puisque, à titre d'indication, elle a voté une diminution de 1.000 francs sur le chapitre du personnel de la Manufacture de Beauvais, tout en augmentant ce chapitre des 2.520 francs demandés pour relever les salaires.

Mais il est évident que la réunion des deux Manufactures sous une même direction ne saurait conduire à des économies appréciables. Cette mesure pourrait avoir plus d'importance au point de vue artistique, et si on pouvait en attendre un bon résultat, il faudrait, en effet, revenir au système suivi sous Badin. Mais il est bien évident que tout ici dépendra du choix du Directeur. Il importe bien moins de savoir s'il y aura unité ou dualité de direction que s'il y aura direction capable ; ce dernier point seul importe.

Quant à supprimer la Manufacture, en transférant ses ateliers à Paris, ce serait, à notre avis, une mesure des moins opportunes. Cette solution a pu se comprendre pour la Savonnerie qui était déjà établie à Paris. Rien ne la justifie, — sauf la question d'argent, — pour l'établissement de Beauvais qui a une réputation des mieux méritées et qui appartient à notre patrimoine artistique. Singulière conception que de vouloir centraliser l'art et l'enseignement de la tapisserie à Paris au moment même où de tous côtés l'on fait effort pour développer l'art en province !

SECTION II

La Manufacture de Céramique de Sèvres et la Manufacture de Mosaïque.

I. — *Sèvres.*

A. — *Histoire.*

La Manufacture de Sèvres est d'origine beaucoup plus récente que les Gobelins et Beauvais. Ce n'est point que l'art de la céramique ne fut pas en honneur en France antérieurement à la fin du xviii^e siècle. Au Moyen-Age, la poterie dont la fabrication et le commerce atteignaient un grand développement, présentait souvent un caractère artistique intéressant quant à la décoration. Pendant la Renaissance, on signale l'existence de nombreuses fabriques qui appliquèrent de nouveaux procédés importés d'Italie (1). Elles se maintinrent et leur développement s'accrut dans le cours des xvii^e et xviii^e siècles. Dès la fin du xvii^e siècle, le goût des collections de porcelaine avait commencé à se faire sentir à la Cour et dans la haute bourgeoisie, et ce goût allait se développer de plus en plus au point de devenir passion.

L'exemple de la Manufacture de Meissen établie de si singulière façon par Frederick-Auguste I^{er}, Electeur de Saxe (2), et qui donnait de si remarquables pro-

1. Jacquemart, *Histoire de la Céramique*. Paris, 1884.

2. Frederick-Auguste ayant appris que l'alchimiste Jean Frede-

duits, faisait rêver princes et grands de la Cour. On a pu écrire que « l'Allemagne comme la France, ne rêvait que porcelaine » (1).

Orry de Fulvy, frère du Directeur des bâtiments dont nous avons rencontré le nom à propos des Gobelins et de Beauvais, fut mis en relations avec les frères Dubois, deux ouvriers renvoyés de la Manufacture de Chantilly. Orry leur donna les subsides nécessaires pour commencer la fabrication ; ils s'installèrent à Vincennes et ils mirent au courant des secrets de la fabrication qu'ils avaient connus à Chantilly, un certain Gravant. Leur ivrognerie les fit renvoyer également de Vincennes et leur élève prit leur place. En 1745, les résultats obtenus étant devenus appréciables, Orry de Fulvy obtint un arrêt du Conseil accordant à Charles Adam, son représentant, un privilège de trente années pour l'établissement d'une « Manufacture de porcelaine, façon de Saxe, au château de Vincennes ».

rick Bottger avait fait des découvertes importantes, le fit enlever et le retint près de lui. Bottger ne parvint pas à fabriquer de l'or, mais au cours de ses recherches il fut amené, sur les conseils de son surveillant Tschirnhaus, à essayer de nouvelles terres pour fabriquer des creusets suffisamment réfractaires. C'est ainsi qu'il trouva une nouvelle porcelaine argileuse, rouge ou brune, très résistante, et qui reçut le nom de porcelaine rouge. Il trouva également par hasard la porcelaine dure kaolinique. L'Electeur prit possession des gisements, installa une Manufacture dans la forteresse de Meissen et traita ses ouvriers comme des prisonniers pour assurer le secret de la fabrication. L'usine parvint à imiter, à s'y méprendre, la porcelaine de Chine.

1. Jacquemart, p. 671.

Rapidement le nouvel établissement acquit une grande réputation, et donna de bons résultats, grâce surtout à l'exécution de fleurs en porcelaine qui eurent une grande vogue (1).

Avec la mort d'Orry de Fulvy, toutefois, en 1751, cette prospérité tomba. Les associés (2) ne purent maintenir la prospérité de l'établissement. Ils firent transférer le privilège de Charles Adam à Eloi Bri-chard ; celui-ci fonda une compagnie nouvelle sous le patronage du roi, et obtint pour la fabrique le titre de Manufacture Royale de porcelaine. En même temps, les ateliers furent transférés à Sèvres dans l'ancienne maison de Lulli, le vieux château de la Diarme. Mme de Pompadour rétrocéda, en outre, à la Manufacture (3) une verrerie de bouteilles dont le roi lui avait fait don antérieurement.

La grande favorite avait pris la Manufacture sous sa protection et son exemple entraîna la Cour. Il fut de bon goût pour les artistes de donner leur collaboration, pour les grands d'acheter. La production se distingua par son élégance et sa variété ; à la fabrication des fleurs fut jointe celle des vases de grande ornementation, les services de table, les biscuits et les statuettes. De nouveaux procédés de décoration, de nouvelles couleurs furent inventés donnant les

1. D'après le marquis d'Argenson, t. VII, p. 122, Louis XV aurait acquis pour 800.000 livres de ces fleurs dans le but de décorer les résidences de Mme de Pompadour.

2. Orry de Fulvy avait, en effet, formé une Société pour fournir à Charles Adam les fonds nécessaires.

3. Moyennant le prix de 30.000 livres.

teintes les plus délicates et les plus fraîches (1). Et, dès cette époque, on prit l'habitude d'utiliser les Vases de Sèvres comme cadeaux diplomatiques.

Mais les bénéfices étaient loin de répondre à cette vogue. Trop de frais de premier établissement grevèrent le budget. Les constructions nouvelles furent faites suivant une méthode défectueuse, et alors qu'on avait prévu 200.000 livres, la note à payer s'éleva à 1.300.000 livres. En vain les actionnaires versèrent-ils intégralement le capital par eux souscrit. Il fallut finir par liquider.

A ce moment (1^{er} octobre 1759), le roi prit la manufacture pour son compte (2). Il remboursa aux actionnaires leur capital et les intérêts des versements par eux faits, mais à charge pour eux d'acquitter le passif.

La Manufacture devint ainsi la propriété du roi. Celui-ci lui laissa toutefois son autonomie financière, mais lui accordait chaque année une subvention importante.

Bertin, contrôleur général des Finances, eut la Manufacture sous son autorité et y laissa, comme commissaire du Roi, M. de Courteille qui occupait ce poste depuis dix ans déjà. Boileau, ancien garde-magasin, dont la fortune fut vraiment extraordinaire, en devint le directeur. Il s'ingénia à obtenir une fabrication moins coûteuse, et son rêve fut de remplacer la fabrication à la pâte tendre, trop onéreuse et

1. C'est ainsi qu'il y eut le Rose Pompadour.

2. Arrêt du Conseil du 17 février 1790.

trop aléatoire, par la pâte dure, celle de la Chine, du Japon et de Meissen, mais dont le secret était jalousement gardé.

Grâce aux recherches d'un pharmacien de Bordeaux, Villaris, et de deux chimistes, Millot et Marquer, envoyés pour vaincre les résistances de Villaris qui voulait financer trop cher sa découverte, on trouva dans le Bordelais du kaolin qui permit d'obtenir des résultats analogues à ceux de Meissen. Louis XV lui-même s'intéressait à la fabrication. Il organisa à Versailles des expositions périodiques qu'il surveillait directement. Les résultats furent assez satisfaisants pour que la subvention royale pût être réduite d'année en année.

Les beaux jours de la Manufacture devaient cesser avec le règne de Louis XV. Atteinte dans sa prospérité financière et bientôt dans son privilège même, elle connut la pire détresse. Les malversations d'un directeur peu scrupuleux, Parent, aidé dans sa besogne par son caissier, lui portèrent d'abord un coup funeste, malgré les efforts de M. d'Angivilliers qui, successeur de ce Parent, parvint vers 1780, à rendre à la Manufacture un incontestable éclat et à combler le déficit laissé par la gestion de son prédécesseur. Il eut à cela d'autant plus de mérite, qu'à partir de 1778 la pénurie du Trésor contraignit le roi à supprimer l'allocation annuelle de 96.000 livres qu'il versait à la Manufacture depuis 1760.

Bien plus, la royauté, entraînée par l'opinion, retira à la Manufacture la protection législative qu'elle lui

avait jusque-là accordée. Les contrôleurs généraux des Finances s'étaient depuis longtemps déclarés hostiles au privilège exclusif de Sèvres, privilège qui comptait des ennemis acharnés parmi les particuliers auxquels il interdisait toute concurrence. Aussi, un arrêt du 16 mai 1784, qui, après avoir consacré à nouveau le principe du privilège, autorisait les particuliers à « faire tous objets de genre moyen destinés à l'usage de la table, d'y appliquer de l'or en bordure et de les peindre de fleurs nuancées de toutes couleurs », fut en quelque sorte un succès pour les détracteurs de Sèvres.

Fort de ce texte, les particuliers fabricants purent se mettre à l'abri de toutes poursuites et la dernière décision prise par Louis XVI le 17 janvier 1787 au sujet des fabriques de porcelaines ne fit que confirmer les libertés acquises en fait depuis plusieurs années. Par cet arrêté que l'on a justement qualifié de « charte d'émancipation des porcelainiers » les manufactures de la Reine, de Monsieur, du comte d'Artois, etc., furent autorisées à fabriquer les objets antérieurement réservés à Sèvres, sauf les ouvrages à fond d'or ou de grand luxe tels que les tableaux sur porcelaine. Cette restriction était illusoire pour la Manufacture et M^s de Calonne, qui avait inscrit dans le plan des réformes à l'Assemblée des Notables la suppression de tous les privilèges d'Etat, put penser que son but était définitivement atteint, tout au moins en ce qui concernait Sèvres.

Malgré les efforts de son directeur pour pallier

l'effet de ces mesures, la situation de la Manufacture allait toujours en s'aggravant et le problème du maintien de l'établissement devenait chaque jour plus difficile.

Malgré cette situation pénible, Louis XVI ne put se résoudre à l'abandonner complètement, et, en 1790, à un groupe de financiers qui lui offraient d'acquérir l'établissement dans des conditions avantageuses, il opposa un refus catégorique. Ce geste du monarque sauva du moins la Manufacture de la destruction et le décret rendu par l'Assemblée Nationale le 26 mai 1791 spécifia que ni Sèvres, ni les Gobelins ne seraient confondus avec les biens nationaux, mais qu'ils resteraient à la charge de la liste civile du Roi.

Pendant cette période d'ailleurs, une faute d'un autre ordre avait été commise. La fabrication de la pâte dure, moins favorable au point de vue artistique, avait été développée et la Manufacture se laissa dominer par le souci de faire grand. Elle avait sacrifié la décoration à une préparation plus parfaite, plus pure de la matière et, au lieu de créer des décors en harmonie avec la forme du vase, se contenta trop souvent de reproduire des peintures. Sa vogue cependant resta grande et les souverains étrangers, imitant la Cour de France, se firent ses clients.

La Révolution ne fut pas moins fatale à Sèvres qu'aux Gobelins et à Beauvais. Non seulement le travail fut arrêté, les artistes et ouvriers dispersés ou réduits à une grande misère, mais les conceptions

artistiques nouvelles allaient peser lourdement sur l'orientation de la production. Moins encore que la tapisserie, la céramique pouvait se prêter à la triste et sévère solennité des personnages académiques, ressuscités d'une antiquité mal comprise. Les monuments patriotiques, les emblèmes politiques ou sociaux étaient trop moroses pour servir d'ornementation et de parure. Le nouveau Directeur, Brongniart, employa pendant 15 années toute une partie de la production de Sèvres à célébrer la gloire de Napoléon I^{er}, et pour le surplus il continua « à travailler dans l'Antique et l'Egyptien » (1). Sous M. Ebelmen, qui prit sa place, la reproduction des tableaux, faite d'abord à titre principal sur des cadres, fut employée à la décoration des vases. Sèvres perdit toute son originalité ; ses artistes, au lieu de créer, se cantonnèrent dans la copie. Mais cette copie était infiniment habile, poussée jusqu'à la miniature et suffisait à maintenir la renommée de la Manufacture.

Sous la seconde République, une Commission dite des « Manufactures nationales » essaya de réagir et y serait parvenue si M. Regnault, nommé directeur à la suite de la mort de M. Ebelmen, n'était revenu, sous l'influence de l'Empereur, à la maison duquel l'établissement avait été rattaché, aux anciens errements.

Au lendemain de la guerre franco-allemande, la

1. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*.

Manufacture eut à subir un assaut redoutable de la part de ceux qui voyaient dans sa suppression une sérieuse économie à réaliser, le budget de Sèvres étant passé, sous l'Empire, de 350.000 francs à 580.000 francs. Le gouvernement s'opposa à cette mesure, mais il pensa qu'un plan de réformes devait être élaboré et dès le 26 juillet 1872, un arrêté ministériel institua une Commission dite de perfectionnement pour examiner et apprécier au point de vue de l'art les travaux céramiques de Sèvres. Ses conclusions furent le point de départ de réformes qui, au cours de ces trente dernières années, ont transformé la Manufacture.

La période qui va s'ouvrir et qui part de 1876 correspond non seulement à l'installation définitive de la Manufacture dans les bâtiments qu'elle occupe actuellement, mais encore à une transformation de son organisation. Une nouvelle pâte est découverte en 1880 et en 1884 une exposition de l'Union Centrale des Arts décoratifs réunit dans leur ensemble les applications si parfaites et si variées de la « porcelaine nouvelle ». Plus tard, de 1887 à 1891, on trouva encore une autre porcelaine tendre ou porcelaine sili-ceuse et la grosse porcelaine ou grès porcelanique destiné à l'exécution des grandes pièces, et qui permettaient d'employer un plus grand nombre d'oxydes colorants, lesquels ne pouvaient supporter les températures élevées de la cuisson de la pâte tendre. L'Exposition universelle de 1889, cependant digne d'intérêt au point de vue céramique, fut froidement

accueillie. C'était la campagne menée de longue date contre l'institution même de l'établissement d'Etat qui portait ses fruits. Les détracteurs de la Manufacture niaient les services rendus par Sèvres à l'industrie et leurs attaques ne tendaient à rien moins qu'à sa suppression. Ces critiques ne tardèrent pas à avoir leur répercussion au Parlement et l'émotion fut vive à Sèvres lorsqu'on apprit qu'au cours de l'examen du budget de 1891 la Commission avait voté la suppression des crédits accordés aux Manufactures nationales, arguant de leur inutilité à l'heure actuelle. En fait Sèvres seule était visée.

Les protestations soulevées par cette brusque décision conduisirent à une étude plus juste de la question et M. Léon Bourgeois, alors Ministre de l'Instruction Publique, vint par la promesse d'une réorganisation complète des services des Beaux-Arts, calmer toutes les rancunes et obtenir du Parlement la conservation de la Manufacture. Cette réorganisation date du 15 décembre 1891. M. Baumgart fut chargé comme directeur d'en assurer l'application.

B. — *Organisation.*

La base de cette réorganisation fut la transformation de la Manufacture de Sèvres en « un centre d'enseignement capable de former en vue de l'intérêt général, des artistes et des ouvriers d'art ».

Deux grandes directions furent instituées pour donner aux divers services la cohésion qui jusque-là

avait fait totalement défaut : la direction d'art et la direction des travaux techniques. Le soin de maintenir l'unité de vues entre ces deux grands services indépendants revint à l'administrateur, chef de tout le personnel et responsable envers le Ministre de la gestion de l'établissement. La réunion de cet administrateur et des deux directeurs constituait le conseil d'administration de la Manufacture.

En outre, ces réformes furent complétées par la création d'une école de céramique destinée à fournir à l'industrie des jeunes gens ayant une instruction technique et artistique complète et capables d'apporter à la production privée le concours de leur talent et de leur habileté.

Au point de vue du personnel, le règlement de 1891 stipule que désormais les ouvriers d'art et les artistes cesseront d'être soumis au régime de la loi de 1851 et d'avoir droit à une pension après 30 ans de service. Par suite, ils ne sont plus engagés que pour des périodes renouvelables d'année en année. La direction d'art obtenait ainsi la possibilité de mieux coordonner ses efforts.

Cet ensemble de dispositions, précisé en plusieurs points en 1905 par un règlement dû à l'initiative de M. Dujardin-Beaumetz, est encore en vigueur aujourd'hui. Bien qu'il ne date que de peu de temps il a été possible d'en apprécier la valeur et l'influence heureuse sur les destinées de la Manufacture, grâce à l'Exposition universelle de 1900 qui fut pour Sèvres l'occasion d'affirmer la haute valeur

artistique de sa production. Une réorganisation administrative a cependant été opérée en ces dernières années.

Comme nous l'avons vu, le décret de 1891 avait divisé la direction entre un administrateur et deux directeurs placés à la tête des services. Depuis le décret du 25 mars 1910, il n'y a plus qu'un administrateur, assisté d'un certain nombre de chefs de services appartenant soit au personnel technique, soit au personnel administratif. Il a paru nécessaire en effet d'assurer encore mieux que ne l'avait fait la réforme de 1891 l'unité de direction. L'année précédente (décret du 28 juin 1909) avait été institué un comité technique de la Manufacture, comprenant outre le sous-secrétaire d'Etat et l'administrateur, six membres nommés par le Ministre de l'Instruction publique.

C. — *Travaux de la Manufacture de Sèvres.*

Le personnel, artistes et ouvriers, se recrute dans des conditions déterminées : les diplômes que le Ministre délivre ne donnant aucun droit à y être attaché d'une façon définitive et les conditions spéciales d'admission aux emplois n'étant d'ailleurs précisées nulle part, l'Administrateur agit, dans l'espèce, comme un chef d'industrie privée et choisit, suivant les besoins de la Manufacture, le personnel qu'il présente au Département des Beaux-Arts.

Le décret du 25 mars 1910 a fixé les cadres et traitements du personnel administratif, artistique, technique et ouvrier de la Manufacture. Celui du 24 mars 1910 a fixé les rémunérations accordées aux professeurs de l'école de céramique.

Le traitement des chefs de service varie de 4.000 à 7 000 francs ; celui des artistes de 1.500 à 5.000 francs ; celui des ouvriers et employés est très variable suivant les catégories auxquelles ils appartiennent.

En dehors de la fabrique de porcelaines et de biscuits proprement dite, qui exécute les commandes officielles ou satisfait aux demandes de la clientèle française et étrangère, la Manufacture comprend un Laboratoire de Chimie qui effectue des recherches pour la fabrique, fournit des consultations, se livre à des expériences pour l'industrie privée et reçoit des élèves sans leur imposer aucun frais.

Elle comprend aussi une école de céramique professionnelle, destinée à former des céramistes décorateurs et des chefs d'industrie.

Indépendamment des concours et des récompenses de l'Ecole, il est ouvert annuellement à Sèvres un concours dont le prix porte le nom de prix de Sèvres (arrêté du 16 février 1879) ; ce prix est de 2 000 francs. Ses conditions sont analogues à celles du prix des Gobelins.

En réalité la Manufacture met à la disposition de l'industrie privée non seulement son musée céramique, sa bibliothèque, ses archives et son catalogue descriptif, mais aussi ses formules ; elle communi-

que aux fabricants autorisés par le Ministre, les résultats de ses travaux artistiques et techniques, et se charge d'exécuter, sur leur demande, toutes autres recherches susceptibles de servir au développement et au progrès de la production nationale. Ainsi l'industrie privée trouve tout avantage à son existence.

Comme nous venons de le dire, la Manufacture vend directement au public. Mais jusqu'en 1900, cette vente était fort mal organisée ; c'étaient des gardiens qui en étaient chargés. Les succès obtenus à l'Exposition de 1900 firent naître l'idée d'établir un magasin de vente à Paris, et cette idée fut réalisée peu de temps après.

L'ouverture de ce magasin n'a pas été sans exercer une influence sensible sur le total des ventes de la Manufacture, le public trouvant à sa portée une exposition permanente qui lui permet de faire son choix.

Cependant, ce magasin de vente a été l'objet de nombreuses critiques. Les uns estiment qu'il n'est pas de la dignité de l'Etat d'ouvrir une boutique et de s'établir commerçant. D'autres objectaient la concurrence ainsi faite à l'industrie privée.

Le premier de ces reproches nous paraît peu sérieux ; quant au second, il serait fondé, si l'Etat offrait au public des objets bon marché et d'un art inférieur ; mais en cette matière, comme en toute autre, il est utile que l'Etat exploite un établissement modèle qui, loin de nuire aux autres, ne peut que les

aider en les inspirant. Du reste les ventes, sous toutes leurs formes, dépassent à peine quelques centaines de mille francs, alors que le chiffre d'affaires de l'industrie céramique en France est évalué à 30 millions.

Autrement plus grave et importante nous paraît la question dite des Bons de Sèvres.

On sait que l'Etat peut disposer des produits de la Manufacture non seulement pour les présents diplomatiques, mais aussi pour des œuvres de bienfaisance, à titre d'encouragement aux lettres, aux arts, à l'industrie, au commerce, à l'agriculture, et comme témoignage de reconnaissance pour des services rendus à l'Etat. Une réglementation aussi élastique permet, en fait, d'en donner à tout le monde. Ces récompenses sont remises souvent sous forme de bons de commande qui permettent de se faire livrer à la Manufacture ou au magasin de vente un vase d'une catégorie déterminée. La quantité toujours croissante de ces bons crée une situation regrettable à Sèvres qui occupe presque exclusivement des ateliers à ces travaux peu intéressants, en sorte qu'il ne lui reste que fort peu de temps et de crédits pour la recherche d'œuvres originales et nouvelles.

En outre, il se fait, grâce à cette prodigalité, un trafic frauduleux de la marque de fabrique de Sèvres. Il arrive que des détenteurs de bons, peu scrupuleux et peu amateurs, préfèrent, plutôt que d'acquérir l'œuvre d'art, négocier leur bon à 25, 50 et même 75 0/0 de rabais. Ces bons sont rachetés ainsi par de véritables agences, ce qui explique com-

ment certains magasins peuvent s'approvisionner de Sèvres et en vendre à un prix très réduit.

Il y a mieux. Des commerçants peu délicats choisissent avec leurs bons des objets qui n'ont qu'un léger filet d'or, mais ayant l'estampille de Sèvres, les font décorer eux-mêmes, — on se doute avec quel goût —, et répandent ainsi des horreurs qu'il faut bien attribuer à Sèvres, puisque la marque est authentique.

A bien des reprises on a reconnu, au Parlement, la nécessité de remédier à cet abus et on y a proposé la suppression des bons. Jusqu'à présent, il n'avait pas été possible d'obtenir que cette mesure fût réalisée. L'assurance en a cependant été donnée au Parlement l'an passé. Quant à la seconde fraude que nous avons signalée, si la suppression des bons ne devait pas y mettre fin, il nous semble que des poursuites basées sur les lois relatives à la propriété industrielle auraient un effet utile. Nous avons vu qu'aux Gobelins, aucun travail ne peut être entrepris qu'après décision du Ministre.

L'arrêté ministériel du 5 octobre 1874 où cette règle est inscrite s'applique à Sèvres comme aux Gobelins ; mais il est clair que pour Sèvres, on ne peut en prendre le texte à la lettre. La multiplicité des objets qu'on fabrique exclut une intervention constante de l'Administration centrale qui ne peut contrôler la fabrication que dans ses grandes lignes.

Sous la réserve de ce contrôle général, auquel la Manufacture est soumise, la responsabilité des com-

mandes appartient à l'Administration et, sous son autorité, au chef du service, sans l'ordre écrit duquel aucun objet ne peut être exécuté.

En somme, la Manufacture de Sèvres donne de bons résultats. Si les crédits qui lui sont alloués sur le budget (682.000 francs en 1910; 700.000 en 1911; 690.000 en 1912), sont assez élevés, les ventes annuelles faites soit aux particuliers soit sous forme de bons de l'Etat, permettent d'affirmer que la majeure partie en est récupérée. La Manufacture ne coûte donc, en fait, qu'une somme bien moins importante que ne semble l'indiquer le budget (1).

D. — *Le Musée céramique et les collections de la Manufacture.*

L'une des fondations les plus durables et les plus utiles de Brongniart fut certainement celle du Musée céramique. C'est en 1802 que les premiers échantillons de matières premières et les premiers spécimens de pièces fabriquées furent réunis par lui, et en 1812 ces collections reçurent un premier classement. Peu de temps après, elles prirent le titre définitif de Musée céramique et vitrique. Malheureusement le long effort de classement rationnel et chronologique entrepris par Brongniart et ses successeurs fut cependant compromis un instant, vers 1892, par les concep

1. On a évalué récemment la valeur des bons à 223.659 francs pour les pièces envoyées aux ministères, ambassades, etc., et à 61.675 pour celles données à des œuvres de bienfaisance.

tions fausses d'un conservateur du musée qui commit la grave erreur d'enlever aux collections de Sèvres leur caractère de collections d'enseignement, au moment même où tous les grands musées s'efforçaient d'atteindre ce but utilitaire. Fort heureusement, le musée céramique a repris aujourd'hui son caractère si vivant d'histoire de la céramique.

II. — *La Manufacture de Mosaïque.*

La Manufacture de Mosaïque (c'est son titre actuel) est un atelier (c'était son premier titre plus conforme à la réalité) créé dans le but de faire revivre en France un art industriel pour ainsi dire disparu et annexé à la Manufacture de Sèvres.

La Manufacture royale des meubles de la Couronne, fondée aux Gobelins en 1667, possédait un atelier de mosaïque de Florence. Cet atelier fut supprimé à la fin du règne de Louis XIV avec tous ceux qui n'étaient pas consacrés à la tapisserie et aux tapis. Il ne reparut d'atelier officiel de mosaïque qu'au commencement du xix^e siècle avec un artiste italien, Belloni. Cet établissement disparut à son tour.

En 1876, on adjoignit à la Manufacture de Sèvres un atelier naturel de mosaïque, devenu à partir du 1^{er} janvier 1884, la Manufacture nationale de Mosaïque.

Il n'y a pas encore là d'administration organisée.

L'atelier fonctionne sous l'autorité du chef du bureau des Manufactures nationales avec un chef d'atelier, 7 mosaïstes et un très petit nombre d'élèves. Il existe près de lui, comme aux Gobelins, à Sèvres et à Beauvais, une commission de perfectionnement.

Cet établissement, qui reçoit des élèves gratuits, restaure les mosaïques anciennes appartenant à l'Etat.

Aucun travail ne peut d'ailleurs être entrepris sans autorisation ministérielle.

SECTION III

Réformes à apporter au régime des Manufactures nationales.

Il nous faut maintenant résumer en quelques mots la situation de nos Manufactures nationales et examiner si le régime sous lequel elles vivent actuellement est bien le mieux approprié à la fin qu'elles doivent réaliser.

Leur système administratif en fait une régie d'Etat. Sous la direction d'administrateurs ou de chefs de services nommés par le Ministre des Beaux-Arts elles produisent des œuvres dont les modèles sont désignés par la même autorité ; et cela, avec les ressources qui leur sont fournies par l'Etat et qui sont inscrites au budget. Ces règles sont toutefois un peu moins étroites pour Sèvres que pour les autres Manufactures.

Sans doute le Ministre, — ou son délégué le Sous-Secrétaire d'Etat, — n'agit pas par lui-même, n'impose pas sa manière exclusive de voir. Les directeurs, les Commissions ou Conseils lui fournissent les éléments de sa décision ; il s'agit de sa part bien plus de ratifications que de manifestations expresses de volonté.

Mais ses bureaux ont plus de pouvoirs et de puissance que lui, plus de puissance aussi que tous les Comités possibles. Et c'est là le premier danger d'un tel régime. Sous les prétextes les plus divers, par hostilité contre les personnes, par crainte des responsabilités, par négligence et par une obéissance trop passive aux suggestions de la loi du moindre effort, les meilleures initiatives, les réformes les plus indispensables peuvent être arrêtées ou annihilées indéfiniment, les routines les plus déplorables être maintenues.

Un autre danger de ce régime est qu'il entraîne trop facilement l'ingérence du Parlement dans l'administration de la Manufacture. Les Chambres sont appelées à voter les budgets des Manufactures dans tous leurs détails, ce qui pousse tous ceux qui veulent se piquer de Beaux-Arts, à apporter leurs critiques, trop souvent légères et quelquefois intéressées, les questions de personnes intervenant fréquemment dans la coulisse et faussant les décisions à prendre. On a pu voir apparaître ainsi quelquefois les conceptions les plus erronées et redouter un instant de les voir triompher.

Enfin, comme c'est le Ministre ou le Parlement qui décide tout, soit par la voie budgétaire, soit par décrets et arrêtés moins faciles à révoquer que de simples décisions, tout marche suivant un mécanisme rigide, inflexible, qui ne laisse aucun champ, — ou si peu, — à l'initiative des directeurs ou administrateurs. Les cadres du personnel sont arrêtés d'avance, leurs traitements également ; pas de possibilité d'en augmenter le nombre, ou de s'attacher le concours temporaire d'un talent exceptionnel. La tutelle est trop étroite. La moindre réparation de bâtiment ou d'appareil entraîne toute une procédure qui décourage les meilleures volontés et fait ajourner ce qui n'est pas indispensable.

On a fait observer à juste raison que si, à Sèvres, les demandes de produits prenaient un développement exceptionnel, on serait, — avec le système actuel, — dans l'impossibilité d'y pourvoir, par suite de la limitation des crédits ouverts au budget au titre des achats de matière première, des modèles et de la main-d'œuvre.

Une autre conséquence fâcheuse de cette situation, est la difficulté qu'éprouvent les Manufactures à former de bons ouvriers spécialistes. A Sèvres, l'apprentissage a presque complètement disparu. Les situations offertes sont trop peu brillantes, l'avenir est trop vague et trop incertain pour que les parents laissent volontiers entrer leurs enfants à la Manufacture.

Nous estimons que l'autonomie des Manufactures donnerait des résultats administratifs, et probable-

ment aussi artistiques, bien plus satisfaisants. Dans cette conception chaque Manufacture constituerait une personne morale ; l'Administration en serait confiée à un directeur nommé par le Ministre et à un Conseil d'Administration dont les membres, peu nombreux compétents et nommés pour une période assez longue, seraient choisis par le Ministre, par l'Institut et par voie de cooptation. L'ingérence ministérielle et parlementaire se réduirait surtout à des fonctions de contrôle.

Au point de vue financier, chaque Manufacture aurait son budget propre, alimenté par une large subvention de l'Etat, par les dons qu'elle recevrait, par les ventes qu'elle pourrait réaliser. La Manufacture pourrait, en particulier, aider à former pour le compte des industriels intéressés, les ouvriers d'art qui leur sont nécessaires, soit contre paiement de certaines sommes, soit contre des subventions accordées par les Chambres syndicales intéressées. En échange de ces subventions, la Manufacture effectuerait à titre gratuit des commandes destinées à l'Etat jusqu'à concurrence d'un chiffre déterminé, et maintiendrait avec un soin jaloux les institutions d'enseignement qui dépendent d'elles. Le budget serait arrêté annuellement par le Conseil d'Administration ; ou bien, celui-ci aurait à cet égard une liberté absolue, ou bien, — et ce second système se conçoit fort bien, — on distinguerait deux catégories de dépenses : les dépenses obligatoires énumérées par l'acte d'institution, et des dépenses facultatives

aux quelles le Conseil affecterait librement et suivant ses propres conceptions, toutes les recettes disponibles. Enfin, la Manufacture serait propriétaire des immeubles qu'elle occupe.

Le choix du personnel, la direction artistique du travail dépendraient du directeur et du Conseil d'administration suivant des règles à déterminer.

A la suite du rapport de M. Boncour à la Chambre en 1911, la Commission du budget avait demandé la préparation d'un projet de loi accordant la personnalité civile à Sèvres.

Cette Commission, si nous en jugeons par le rapport de M. Simyan (1), a terminé ses travaux et elle a établi un avant-projet de loi investissant les trois Manufactures nationales de la personnalité civile et les pourvoyant de l'autonomie financière. Malheureusement, l'organisation prévue nous paraît procéder d'une conception trop étroite et timide et il est dès lors à craindre que cette réforme ne produise pas les résultats que légitimement on pourrait en attendre (2).

1. Chambre des Députés, 1912.

2. Les Manufactures demeureraient placées, comme par le passé, sous l'autorité du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, et continueraient à être soumises au contrôle du Ministre des Finances et du Parlement pour toutes les dépenses prévues au budget de l'État. Aucun emploi nouveau permanent, à rétribuer sur le budget des Manufactures, ne pourrait être créé que dans les conditions prévues par la loi de Finances du 25 février 1901.

Les dépenses afférentes aux appointements et salaires du personnel fixe, les dépenses spéciales des musées et écoles annexées à ces éta-

blissements seraient inscrites chaque année au budget général, ainsi qu'un crédit forfaitaire destiné aux dépenses relatives à l'achat de l'outillage, à son entretien et à l'achat des matières premières.

Les recettes provenant de la vente au public des porcelaines et tapisseries seraient inscrites au budget de chaque Manufacture, pour être employées exclusivement en travaux d'art, acquisitions de modèles, recherches techniques, primes et indemnités diverses au personnel fixe ou à la rémunération d'artisans et d'ouvriers supplémentaires, déduction faite d'une somme représentant les recettes actuellement versées au Trésor et calculées sur la moyenne des dix dernières années.

Les Manufactures devraient fournir chaque année à l'Etat, dans les conditions fixées par le règlement d'administration publique, la quantité des produits qui lui sera nécessaire.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Ayant étudié ainsi les différentes manifestations de l'intervention de l'Etat en matière d'arts plastiques, nous avons à nous demander si elles sont légitimes.

L'enseignement des Beaux-Arts, restreint au dessin dans les Ecoles et institutions relevant de l'Université, étendu aux autres arts plastiques dans les Ecoles des Beaux-Arts, et à l'Académie de France à Rome, orienté en vue des applications industrielles dans les Ecoles d'art décoratif, rentre très certainement dans le rôle normal de l'Etat, et paraît bien, en la matière, être sa fonction essentielle.

L'initiative privée pourrait, sans doute, l'assurer également dans une certaine mesure, et, en fait, plusieurs Ecoles et de nombreux ateliers lui sont dûs, surtout à Paris, rarement dans les autres villes : mais il n'y a là qu'une organisation imparfaite et incomplète. On reproche déjà à l'enseignement orga-

nisé par l'Etat, de reposer sur des traditions étroites, de montrer trop de fidélité à des conceptions et à des formes exclusives. Si les Ecoles ne relevaient que des particuliers, chacune d'entre elles refléterait les tendances de son fondateur et, à moins qu'elles ne fussent nombreuses, — ce qui ne serait pas, pour les Ecoles proprement dites ni même pour les ateliers, en province, — plusieurs tendances de notre art national, — les meilleures peut-être, — ne seraient pas représentées ou le seraient insuffisamment.

Le caractère de gratuité est évidemment souhaitable pour l'enseignement des Beaux-Arts, autant, sinon plus, que dans d'autres branches de l'enseignement, — car les talents sont rares et ne sont exclus d'aucun milieu social. L'Etat seul peut facilement assurer cette gratuité.

Il importe également que l'Etat puisse donner l'exemple à l'initiative privée et suppléer aux lacunes de ses créations. Il suffit d'examiner ce qui se passe actuellement en matière d'enseignement technique où, pourtant, des intérêts pécuniaires considérables sont en jeu, pour que l'on se rende compte qu'en ces matières les efforts des particuliers, s'ils sont utiles, ne sauraient être suffisants. Tous les milieux industriels sont d'accord sur la nécessité d'organiser sérieusement l'enseignement professionnel afin de remédier à la crise de l'apprentissage qui menace de devenir désastreuse. En vain les intéressés ont été sollicités de procéder par eux-mêmes à la fondation de cours et d'écoles, d'organiser le travail dans leurs ateliers,

de manière à permettre aux plus jeunes de leurs ouvriers de les fréquenter et d'y compléter leur formation. Si nous exceptons certains cours dûs à des chambres syndicales et qui, pour la plupart, existaient déjà depuis longtemps, rien ou presque rien n'a été fait. Au point que même les plus prudents demandent que l'Etat intervienne sinon pour organiser lui-même cet enseignement, du moins pour prélever des impôts spéciaux sur les industries intéressées et pour rendre obligatoire la fréquentation des cours.

Les plus acharnés adversaires des interventions de l'Etat n'hésitent d'ailleurs pas à lui reconnaître le droit et le devoir d'assurer l'enseignement du dessin, et partant, des autres arts plastiques (1).

L'Etat réunit et conserve dans ses Musées les œuvres d'art. Il le fait d'abord, pour nous garder cet élément de notre patrimoine national, ensuite pour le faire servir à un but d'enseignement. Aucun doute ici : son action est non seulement légitime, mais indispensable. En organisant les musées, en y faisant entrer des acquisitions nouvelles, il accomplit une œuvre pour laquelle les particuliers ne pourraient en aucune manière le remplacer. Les collections que ceux-ci formeraient, resteraient dans leur patrimoine propre, ne seraient ni inaliénables ni imprescriptibles, se transmettraient à leur mort à leurs héritiers,

1. V. L. Say et J. Chailley, *Nouveau dictionnaire d'Economie Politique*. V^o Beaux-Arts, par M. Aynard.

et rien ne pourrait en empêcher la dispersion, ni même l'exode à l'étranger.

Plus contestable nous paraît pouvoir devenir, — si on en exagère les applications, — la légitimité de la législation sur les monuments historiques et sur les classements des objets d'art. L'intervention de l'Etat est en conflit ici avec la notion du droit de propriété. Que ce droit soit restreint lorsqu'il s'agit de personnes morales ou lorsque, librement, le propriétaire accepte les subventions de l'Etat en vue de la restauration du monument ou de l'objet protégés, rien de mieux !

C'est l'Etat, d'une part, qui crée la personnalité morale ; il peut donc restreindre les droits de la collectivité qu'il en investit ; d'autre part, les divers éléments du droit de propriété peuvent être aliénés totalement ou partiellement par contrat. Mais prétendre imposer, même lorsqu'il s'agit de particuliers, le classement sans le consentement du propriétaire, c'est aller trop loin.

Que l'Etat exproprie ou achète, que l'on crée même une sorte de droit d'expropriation pour les objets mobiliers, entouré de garanties analogues à celles qui existent pour les immeubles, mais qu'on n'établisse pas cette prétendue servitude légale qui ne reposerait sur aucun élément matériel, tangible, qui résulterait de l'appréciation personnelle, subjective, de ceux qui ordonnent le classement, relativement au caractère artistique ou historique d'un objet et dont enfin la compensation pécuniaire ne paraît pouvoir être arbi-

trée en pratique que d'une manière fort incertaine.

L'Etat doit-il protéger les artistes en acquérant leurs œuvres, en leur commandant des œuvres d'art, en aidant à l'organisation des Expositions et des Salons où ils exposent leurs œuvres ?

En ce qui concerne ces expositions, remarquons que l'Etat n'intervient guère que par des subventions, que ces manifestations ont, en outre, un caractère d'enseignement nettement caractérisé. La participation de l'Etat à leurs frais est donc légitime.

Quant au rôle de protection de l'Etat à l'égard des artistes, dit-on, il est justifié lorsque ceux qui en sont l'objet sont des hommes de valeur, blâmable dans le cas contraire (1). Mais dire cela, c'est critiquer le mode, non le principe, de l'intervention ; c'est presque en admettre le principe. Sans doute, comme on l'a objecté, l'argent des contribuables est dépensé au profit de quelques-uns. Mais il en est ainsi de toutes les dépenses de l'Etat, même des dépenses de matériel et de fournitures. Il faut voir non à qui ces dépenses profitent, mais dans quel but elles sont faites. Or, ce but, qui est d'encourager la culture artistique, de maintenir dans la nation l'existence d'une élite d'artistes, est, à moins d'admettre que seules les richesses et les jouissances matérielles suffisent à un peuple, tout à fait légitime.

Reste la question des manufactures nationales ayant un caractère artistique : Sèvres, Beauvais, les

1. V. *Dictionnaire d'Economie politique*. — V^o cit.

Gobelins. Cette ingérence de l'Etat est formellement réprouvée par les Economistes. L'Etat se faisant industriel, fut-ce en matière artistique, représente le plus haut degré de la protection, car il cherche à faire à grands frais, à l'aide des deniers publics, des produits pour lesquels la concurrence est supprimée. Lorsqu'il n'existait aucune liberté de commerce et que les nations se disputaient le monopole et les secrets de certaines industries supérieures, on pouvait comprendre que les princes aient souvent voulu, à l'aide de privilèges ou bien en les exploitant personnellement, implanter des industries de haut luxe. Mais il ne peut plus en être de même dans un régime de grande industrie et de liberté.

A notre époque, est-il ajouté, l'Etat industriel d'art n'a qu'une seule excuse à faire valoir : c'est qu'il conserve des arts que nul autre que lui ne peut conserver ; c'est qu'il fait mieux que l'industrie privée et qu'il lui donne la vraie direction. Or, cette excuse, nos Manufactures nationales ne l'ont pas. Les Gobelins et Sèvres étaient, à leur origine, comme des ouvriers de la maison royale dont ils rehaussaient la splendeur ; ils ont perdu cette raison d'être. Leurs premiers produits étaient parfaits, grâce à la réunion des meilleurs artistes du temps qui les exécutaient ; mais la routine et la sècheresse administratives ont bien vite pris le dessus et il est impossible d'accorder dans notre siècle aucune supériorité aux prétendus chefs-d'œuvre de Sèvres et des Gobelins qui n'ont

pour eux que des qualités de matière ou d'exécution minutieuse qui ne sont point à imiter (1).

Observons tout d'abord que le jugement sévère porté sur l'activité et les résultats des Manufactures, justifié peut-être partiellement il y a une trentaine d'années, est à présent singulièrement exagéré.

Si les Gobelins et Sèvres ont obéi pendant toute une partie du xix^e siècle à une direction erronée, de grands progrès ont été réalisés comme nous l'avons vu plus haut, dans les dernières années. D'ailleurs, ces Manufactures sont autant et plus des établissements d'enseignement et, Sèvres surtout, des laboratoires mis à la disposition de l'industrie privée, que des manufactures proprement dites, ce qui détruit en grande partie la portée de la critique envisagée. Enfin, celle-ci vise, comme celle relative aux encouragements à donner aux artistes, non le principe même de l'intervention, mais son mode, et sa portée est donc très restreinte.

Nos Manufactures rendent en réalité de précieux services ; elles maintiennent certains procédés de fabrication et, — tout au moins les Gobelins, — certains genres de production de nature éminemment artistique que l'industrie privée ne se soucie point d'imiter à cause de leur prix de revient trop élevé ; elles ne font donc pas une concurrence sérieuse aux particuliers. Si les modèles ont été souvent d'un caractère fâcheux, la faute en a été beaucoup plus au

1. *Nouveau Dictionnaire d'Economie Politique*. V^o cit.

goût de l'époque et aux fausses conceptions des milieux artistiques. De telles erreurs sont regrettables, mais elles sont dues en partie à la collectivité elle-même qui les partageait. Elles ne suffisent donc pas à condamner des établissements dont le passé a eu un tel éclat, où les conditions techniques et artistiques de la production n'ont rien perdu de leur valeur et qui par la finesse et le fini de leur travail ont conservé une réputation universelle et justifiée.

Nous arrivons donc à cette conclusion que les diverses interventions de l'Etat qui se produisent actuellement en matière d'arts plastiques sont légitimes.

Mais toute différente est la question de savoir si elles s'exercent utilement, si l'orientation à laquelle elles obéissent est telle que satisfaction est donnée aux besoins qui les inspirent ; en d'autres termes, si à la légitimité du principe correspond la convenance du mode adopté.

Ici, les critiques sont nombreuses et quelquefois justifiées. Nous les avons examinées au cours de ce travail.

Elles comportent d'ailleurs, généralement, un double aspect. Tantôt elles visent l'application de théories d'art, la réalisation de tendances artistiques, ou des orientations, jugées fausses, surannées, de mauvais goût. On parle alors souvent d'un Art officiel, enseigné sous l'influence d'artistes arrivés au terme de leur carrière, comblés d'honneurs, enclins, par conséquent, à rejeter tout ce qui ne correspond pas

à leurs propres conceptions et qui, disposant de tout pouvoir, notamment dans l'enseignement, les concours, les attributions des récompenses ou des commandes, enlèvent tout avenir à de jeunes talents plus indépendants et empêchent ou retardent l'évolution de l'Art.

Tantôt, elles s'en prennent à des erreurs ou à des fautes ayant plus ou moins un caractère administratif : trop grande centralisation de l'enseignement, programmes mal établis ou mal compris, mauvaise organisation des musées, acquisition d'œuvres sans valeur sérieuse, etc.

Sur ce second point, nous avons pu discuter. Les services des Beaux-Arts revèlent évidemment des faiblesses, des lacunes, des conceptions erronées, auxquelles il faudrait porter remède. Des réformes utiles ont été opérées, d'autres restent à faire.

Mais il ne faut pas oublier, à ce double point de vue, que l'Etat exerce son action par l'intermédiaire d'hommes et que, lorsqu'il s'agit d'Art, l'homme est particulièrement faillible.

Trop d'éléments personnels, d'appréciations purement subjectives entrent en jeu ; les ambiances, les engouements du moment pèsent d'un si grand poids, que l'erreur est déplorablement facile. Aussi, en cette branche de l'administration plus qu'en toute autre, le choix des hommes, des chefs de service, conservateurs de musées, directeurs d'Ecoles, directeurs de manufactures, exerce une influence prépondérante, souvent décisive. Et ce qui peut-être a, plus que tout,

permis à Colbert d'assurer à un si haut point le succès de ses desseins, c'est qu'il sut choisir, pour les réaliser, les collaborateurs et les artistes qui en étaient capables.

Cette faillibilité de ceux qui sont chargés de l'administration est certainement, avec l'intervention dans les décisions d'éléments étrangers aux intérêts qu'il s'agit de défendre et se produisant le plus souvent sous la forme de faveurs injustifiées et de recommandations, le point faible, l'infériorité de l'action de l'Etat.

Quant aux questions relatives à l'application des théories d'art, nous nous sommes défendus constamment au cours de cet ouvrage, de préciser quelles tendances doivent prédominer dans notre art, à quelles écoles donner la préférence, en quel sens orienter, sous ce rapport, notre enseignement des Beaux-Arts, et les encouragements réservés aux artistes, — autant de problèmes fortement discutés, sur lesquels l'accord est loin de se faire et probablement ne se fera jamais.

Elles nous semblent, d'ailleurs, avoir une importance bien moindre qu'il n'apparaît au premier abord. Les arts plastiques subissent, comme les autres manifestations de l'intelligence, comme la musique et la littérature, une évolution que l'action de l'Etat pourrait peut-être retarder ou précipiter, qu'elle ne saurait arrêter. Cette action sera, en effet, toujours soumise au contrôle de l'opinion des hommes éclairés, dirigée par ces derniers, en quelque sorte inconsciemment, et subira beaucoup plus le

contre-coup des modifications qui se produisent dans les conceptions artistiques qu'elle ne les provoquera.

Aussi, la question de savoir si l'Etat doit avoir une doctrine d'art, si l'on doit réaliser la conception de « l'art libre dans l'Etat libre, ou celle de l'art collectif dans l'Etat souverain, ou enfin celle de l'art libre dans l'Etat protecteur », nous paraît assez oiseuse, purement académique (1).

La meilleure norme en matière de politique artistique, nous paraît donc être un éclectisme prudent, réfléchi, se gardant d'encourager outre mesure les tendances les plus extrêmes, mais n'en rejetant aucune qui aboutisse à des œuvres belles et ne refusant de reconnaître aucun talent réel.

Cet éclectisme permettra à l'Etat de favoriser les orientations qui cherchent à garder à notre art sa personnalité en la maintenant en contact avec ses origines, et en même temps, celles qui tendent à le vivifier par de nouvelles sources d'inspiration.

Ainsi notre art restera vraiment national.

Il le sera encore dans un autre sens si l'Etat fait profiter l'ensemble du pays par une large décentralisation des trésors artistiques et des facilités d'enseignement qui, jusqu'à présent, ont été par trop réservés à la seule Ville de Paris.

L'Etat remplira ainsi son rôle en cette matière qui est d'accroître notre patrimoine artistique, de nous

1. On en trouvera l'analyse et la critique dans le rapport de M. Couyba, sur le budget des Beaux-Arts pour 1907.

procurer de plus grandes et plus faciles jouissances
d'art et d'ajouter à la gloire et à la richesse de notre
Pays.

VU :

Le Président,
H. BERTHÉLEMY

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. LIARD

VU :

Le Doyen,
F. CAUWES

BIBLIOGRAPHIE

BÉQUET et DUPRÉ. — Répertoire du Droit administratif, v^o Beaux-Arts. In-4. Paris, Paul Dupont, 1882-1912.

BLANCHE et DE MOUY. — Dictionnaire général de l'administration. Nouv. édit. 1904, v^{is} Expositions, Instruction publique, Manufactures nationales, Ministères, Musées. 2 vol. in 8. Paris, P. Dupont, 1904.

BLOCK et MAGUÉRO. — Dictionnaire de l'Administration française, 5^e édit. 1905. V^{is} Beaux-Arts, Manufactures nationales, Musées. In-8. Paris-Nancy, Berger-Levrault, 1907.

BUYAT (Louis). — Rapport sur le budget des Beaux-Arts, 1908, 1909 et 1910.

COUYBA. — Rapports sur le budget des Beaux-Arts. 1902 et 1907.

DALLOZ. — Répertoire pratique de législation, de doctrine et de jurisprudence. V^o Beaux-Arts. In-4. Paris, Dalloz, 1911.

DELABORDE (Henri). — L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut (*Revue des Deux-Mondes*, 1889, 1890, 1891). In-8. Paris.

Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts. 2 vol. in-8. Paris, Didot, 1858-1859.

DUCROCQ. — La loi du 30 mars 1887 sur la conservation des monuments et objets mobiliers. Br. in-8. Paris, A. Picard, 1889.

DUJARDIN-BAUMETZ. — Rapport sur le budget des Beaux-Arts. 1900.

DULAURE. — Histoire de Paris et de ses monuments. In-8. Paris, Furne, 1845.

DUPRÉ et OLLENDORF. — Traité de l'Administration des Beaux-Arts. 2 vol. in-8. Paris, P. Dupont, 1885-1886.

FOYOT et LANJALLAY. — Dictionnaire des Finances. V^o Beaux-Arts. 2 vol. in-8. Paris-Nancy, Berger-Levrault, 1883-1894.

GUIFFREY (Jules). — Les manufactures nationales de tapisseries : les Gobelins et Beauvais. In-8. Paris, H. Laurens, 1907 (Ill.).

- HAVARD (Henry). — Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration, depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours. 4 vol. in-4. Paris, Lib.-Imp. réunies, s. d. (III).
- HOUDAY (Jules). — Les tapisseries de Haute Lisse. Lille, 1871.
- JACQUEMART (Albert). — Histoire de la Céramique. 2^e édit. In-4. Paris, Hachette, 1884 (III).
- JULLIEN (Amédée). — Les Beaux-Arts et leur administration. In-8. Paris, Dentu, 1865.
- LARROUMET. — L'Art et l'Etat en France. In-12, Paris, Hachette, 1885.
- LAPAUZE (Henry). — L'Académie de France à Rome, à propos d'un centenaire (*Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1903).
- LAPAUZE (Henry). — Une Académie des Beaux-Arts révolutionnaire. 1790-1795 (*Revue des Deux-Mondes*, 15 décembre 1903).
- LAPAUZE (Henry). — Le Droit d'entrée dans les Musées (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} février 1902).
- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD (Georges). — La Manufacture de porcelaine de Sèvres. 2 vol. in-8. Paris, H. Laurens, 1908 (III.).
- MARET (Henry). — Rapports sur le budget des Beaux-Arts, 1905 et 1906.
- MARTIN (Germain). — La Grande industrie sous le règne de Louis XIV. Thèse. In-8. Paris, A. Rousseau, 1898.
- MERSON (Olivier). — Académie des Beaux-Arts. Académie de France à Rome. Académies de peinture et sculpture (*Grande Encyclopédie*). In-4. Paris, P. Lamirault, s. d.
- PAUL-BONCOUR (J.). — Art et démocratie. In-18. Paris, Ollendorff, 1912.
- PAUL-BONCOUR (J.). — Rapport sur le budget des Beaux-Arts, 1911.
- RABAUD. — La défense du Prix de Rome (*Revue de Paris*), 15 mars 1905.
- REINACH (Salomon). — Apollo. Histoire générale des arts plastiques. In-16. Paris, Hachette, 1904.
- SAUVAL (Henri). — Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris 3 vol. in-f. Paris, Ch. Moette, J. Chardon, 1724.
- SAVARY DES BRULONS (Jacques). — Dictionnaire universel du commerce .. ; continué par Philemon-Louis Savary. Nouv. édit. Paris, Veuve Estienne, 1741.
- SYMIAN. — Rapport sur le budget des Beaux-Arts, 1912 et 1913.
- TETREAU. — Législation relative aux monuments et objets d'art. Thèse in-8. Paris, A. Rousseau, 1896.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION.	1
CHAPITRE PREMIER. — Administration des Beaux-Arts. . .	11
CHAPITRE II. — Conservation de notre patrimoine artistique.	21
<i>Section I.</i> — Musées	21
§ 1. — Musées de l'Etat	25
A. — L'administration des Musées nationaux .	25
B. — Personnalité civile des Musées nationaux.	31
C. — Les différents Musées nationaux . . .	36
1 ^o Musée du Louvre.	36
2 ^o Musée du Luxembourg	43
3 ^o Musée de Versailles	45
4 ^o Musées de Compiègne et de Fontaine- bleau.	46
5 ^o Musée de Saint-Germain	46
6 ^o Musée de Cluny	47
7 ^o Ecole du Louvre	48
D. — Etude critique de l'Administration des Musées nationaux	50
E. — Autres musées appartenant à l'Etat . .	55
F. — Musées spéciaux	59
§ 2. — Musées départementaux et communaux. .	61
<i>Section II.</i> — Monuments historiques	67

	Pages
CHAPITRE III. — Enseignement des Beaux-Arts.	93
<i>Section I.</i> — L'enseignement du dessin dans les écoles publiques.	96
A. — Enseignement du dessin dans les écoles. Ensei- gnement primaire.	98
B. — Enseignement secondaire	101
C. — Critiques	104
<i>Section II.</i> — L'enseignement spécial des Beaux-Arts.	107
I. — Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris.	107
II. — Ecoles régionales et municipales des Beaux- Arts	121
III. — Académie de France à Rome.	131
<i>Section III.</i> — Enseignement spécial des Arts décoratifs.	145
ANNEXE. — Académie des Beaux-Arts	159
CHAPITRE IV. — Les encouragements donnés par l'Etat aux Beaux-Arts.	166
<i>Section I.</i> — Les Expositions d'art	166
I. — Les Salons	166
II. — Expositions triennales, internationales, uni- verselles	172
III. — Expositions diverses	174
IV. — Les Expositions de province.	175
<i>Section II.</i> — Les acquisitions et les commandes	177
CHAPITRE V. — Les Manufactures nationales	189
<i>Section I.</i> — Les Manufactures de tapis et de tapisseries.	189
I. — Origines	189
II. — La Savonnerie	194
III. — Gobelins	197
A. — Histoire	197
B. — Organisation des Gobelins. Régime du travail	210
IV. — Beauvais	222
A. — Histoire	222

	Pages
B. — Organisation	226
<i>Section II. — La Manufacture de Céramique de Sèvres et la Manufacture de Mosaïque</i>	<i>230</i>
I. — Sèvres	230
A. — Histoire	230
B. — Organisation	239
C. — Travaux de la Manufacture de Sèvres. . .	241
D. — Le Musée céramique et les collections de la Manufacture	246
II. — La Manufacture de Mosaïque.	247
<i>Section III. — Réformes à apporter au régime des Manu- factures nationales</i>	<i>248</i>
CHAPITRE VI. — Conclusion.	254

